شماره نهم ــ خرداد و تیر ۱۳۵۳ ــ ۳۵ ریال

سینما



- سهراب شهید ثالث : من فیلم‌میسازم ، نمایشنامه رادیوئی نمی نویسم .
- گفتگوئی با : مارکوبلوکیو
- درباره فیلم " حرفه : خبرنگار " آخرین اثر میکل آنجلو آنتونیونی
- رویاهای شبانه " فدریکوفللینی "
- آشنائی با مراکز فیلمسازی در ایران : کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
- دو گفتگو با میکلوش یانچو

سینما ۵۳

خرداد - تیر ۱۳۵۳

نشریه ماهانه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیرشورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امور فنی : **درخشنده زعیمی**

طراحی صفحات : **مرتضی ممیز**

آدرس : میدان بهارستان ، خیابان کمال‌الملك ، وزارت فرهنگ وهنر - تلفن : **۳۱۱۲۴۰** - چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر - تلفن : **۳۰۳۵۸۱**



روی جلد : **طبیعت بیجان (سهراب شهید ثالث)***

اسلاید رنگی روی جلد : هژیر داریوش

درین شماره می‌خوانید :

* « طبیعت بیجان » ازطرف فستیوال برلین برای بخش مسابقه انتخاب‌گردید .
اين‌فيلم را «سهراب شهيد ثالث» باسرمايه «كانون سينماگران‌پيشرو» وهمكاری‌تلويزيون ملی‌ايران ساخته است - فيلم «يك اتفاق ساده» همين فيلمساز درقسمت جوانان فستيوال برلين شركت داده شد .

رؤیاهای شبانه فدریکو فللینی



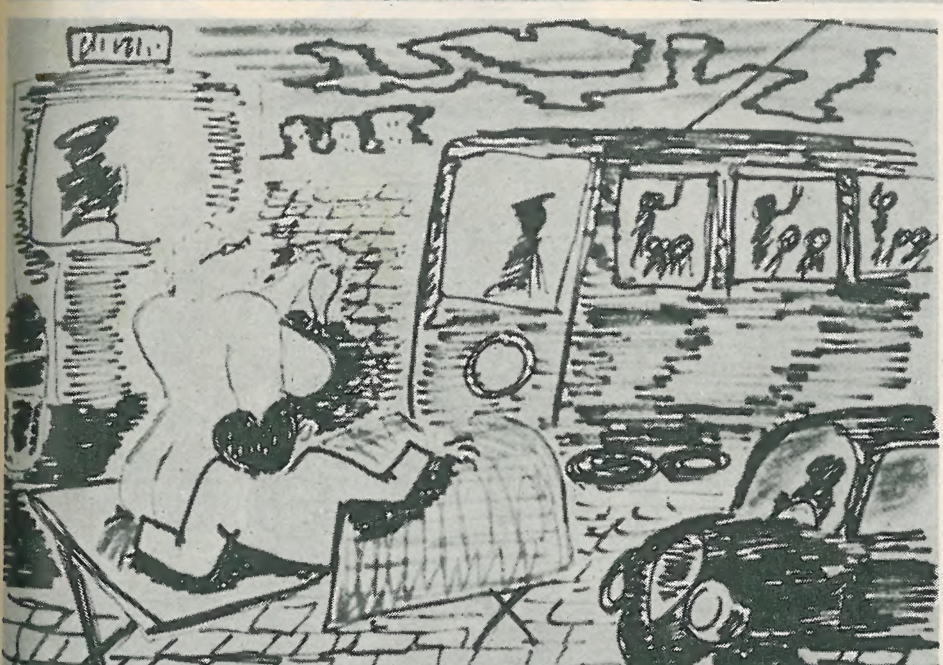
چندسالی‌است که فدریکوفللینی رؤیاهای شبانه‌خودرا دردفترچه‌ای بتصویر درمی‌آورد. دراین تصاویر تمام خصوصیات روانی فللینی بوضوح دیده می‌شود. رابطه دقیق ونزدیکی میان تخیلات وخوابهای مصورشده فللینی وصحنه‌های فیلمهای او وجود دارد واین امر نشانه آنست که فللینی سوژه فیلمهای خودرا ازهمین تخیلات وخوابها الهام می‌گیرد. تصاویری‌که دراینجا می‌بینید فللینی شخصاً روی‌کاغذ آورده وبرهرکدام نیز توضیحی افزوده است. این تصاویر درعین حال بازگوکننده طنز هوشمندانه وقوه تخیل سرشار فللینی می‌باشند. (اصل تصاویرکه درمجله «پوزتیف» سیاه وسفید چاپ شده، رنگی است).

le journal des rêves de federico fellini

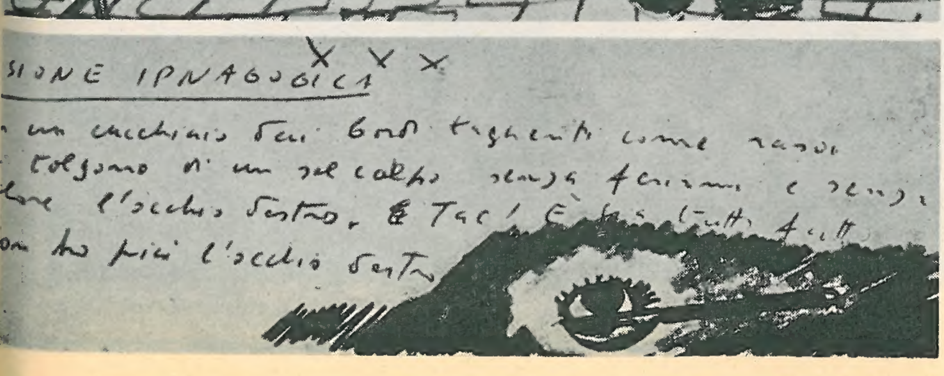




★ در مدرسه‌ای در هوای آزاد و وسط میدان ، بچه‌ها مشغول امتحان دادن هستند . فللینی درتصاویر خودش را بصورت ضد نور و «سیلوئت» با سری بشکل قلب مجسم میسازد . دراینجافللینی‌بهنگام امتحان‌دیده میشود درحالی که هیچ نمیداند وامیدوار است کارها خودبخود روبراه شود !



★ فللینی وسط خیابان روی تخت کنار زنی خوابیده ، زن عینك بچشم دارد ومشغول نگاه‌کردن به یك ماهی‌است ! دراینجا نیزفللینی سرخودرا بشکل قلب‌کشیده است .



★ با یك قاشق چایخوری که لبه‌های‌تیز دارد ، چشم راست اورا بدون درد درمی‌آورند. فللینی درشرح این تصویر میگوید: باین‌ترتیب باید فقط ازچشم چپ استفاده‌کنم . چشمی که با فانتزی وجنون سروکار دارد .

★ برخوردی کوتاه با یك زن درقطار .



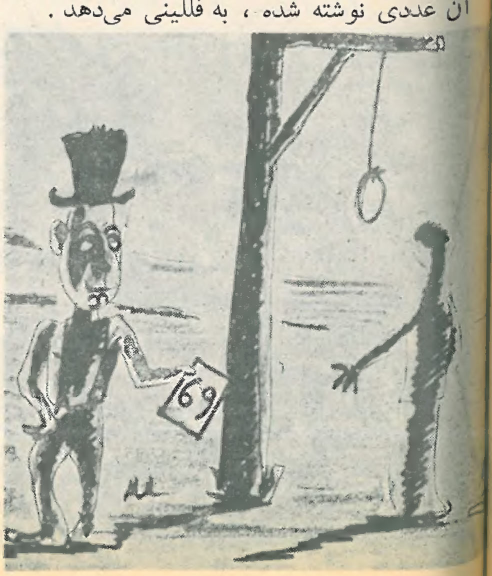
★ فللینی پشت بدیوار ایستاده وسایه‌اش بوضع تهدیدآمیز روی دیوار دیده میشود . شعله‌های آتش اطراف اورا محاصره کرده‌اند . پشت دیوار آتش سربازان آلمانی بطرف فللینی نشانه گرفته‌اند .

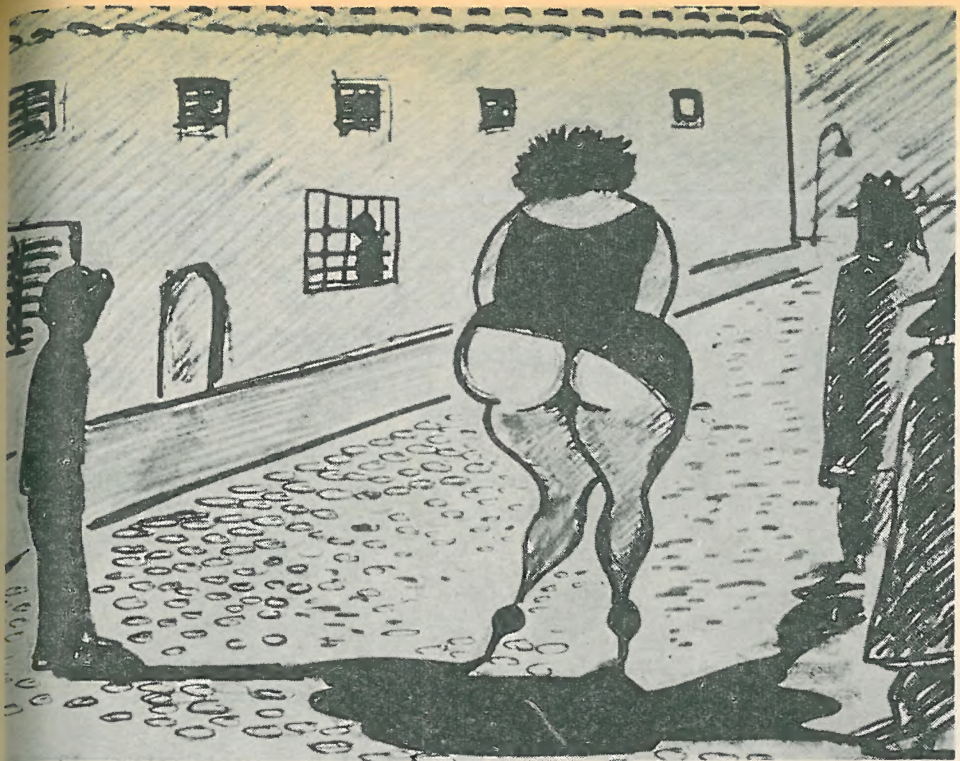


★ مردی که یك کلاه برسر و کلاهی روی زانو دارد می‌گوید : «برای من افتخار بزرگی خواهد بود اگر یکی ازپنج زن مرا بعنوان معشوقه انتخاب کنید !» فللینی برای کلاه اهمیت زیادی قائل است . میدانیم کلاه خودش را در فیلم «هشت‌ونیم» به ماسترویانی قرض‌داد تاآنرا برسر گذارده ونقش کارگردان را بازی کند .

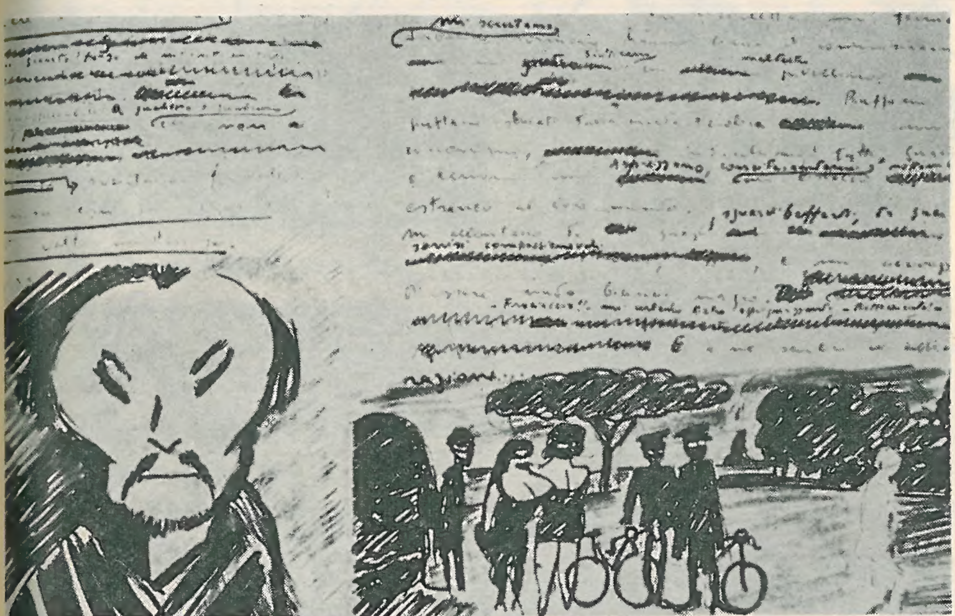


★ فللینی زیرچوبه دار ایستاده ، مأمور اعدام کلاه بلندی برسردارد و کاغذی راکه روی آن عددی نوشته شده ، به فللینی می‌دهد .





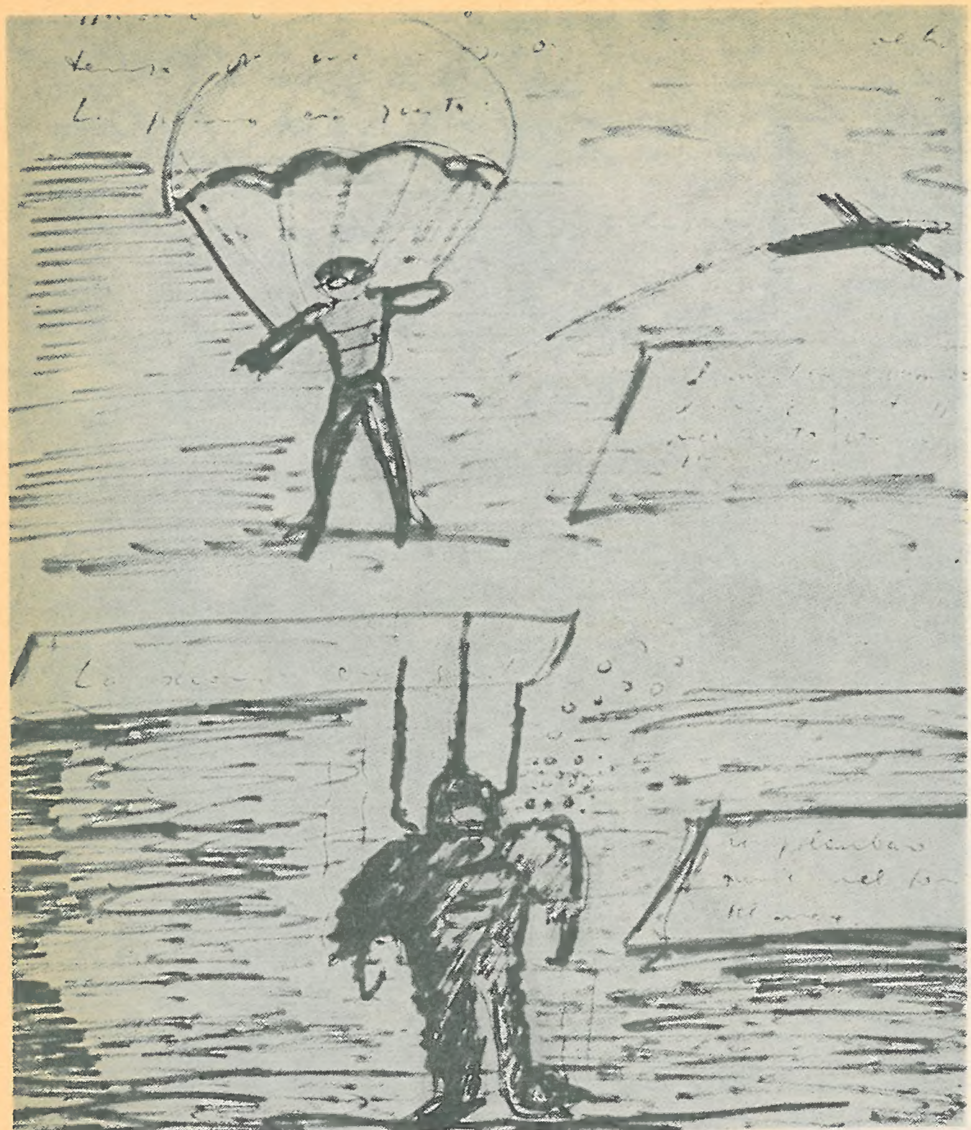
★ زنان غول‌آسا ! یکی دیگر اززنهای درشت‌اندام رؤیاهای‌فللینی درخیابان‌قدم میزند. فللینی (سمت چپ‌تصویر) ناظر این‌صحنه است.



★ سمت چپ چهره یك مرد مغول دیده میشود . سمت راست فللینی کاملاً برهنه درحال فرار است. عابران خیابان« بورگزه» این‌منظره را تماشا می‌کنند .



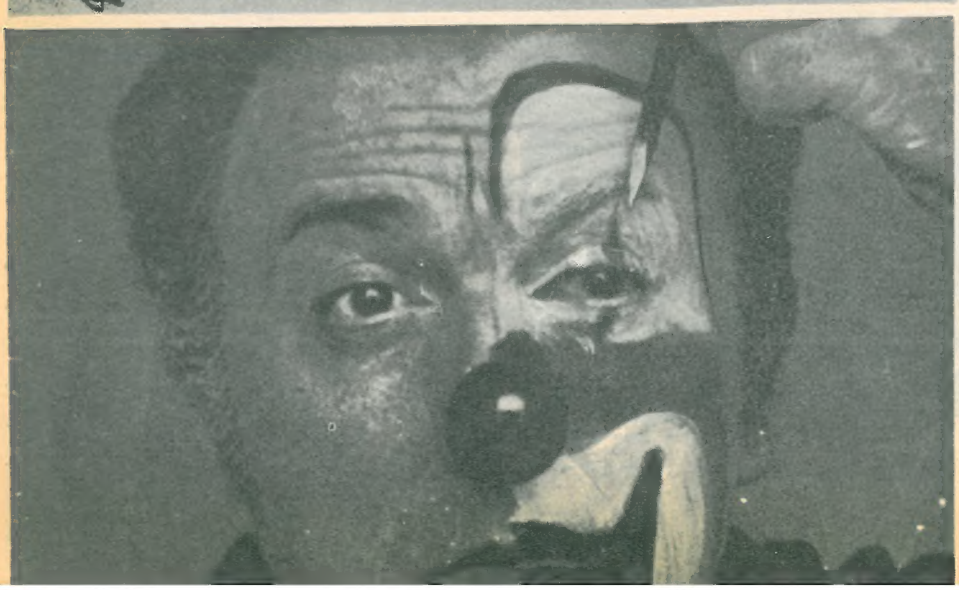
★ چندگربه وارد خانه ییلاقی فللینی میشوند . گربه‌ها رفته‌رفته بزرگ شده وبصورت شیر درمی‌آیند . یکی ازآنها که رنگ قرمز ونارنجی دارد به جولیتا (همسر فللینی) که از فرط وحشت بگریه درآمده، حمله میکند. فللینی آرام ایستاده چون میداند دراین حمله ممکن است جولیتا فقط یك خراش کوچك بردارد !



★ فللینی در یکی ازخوابهایش به فکر تهیه فیلمی میافتد بنام «سفر جی . ماسترونا» ولی درمورد ساختن آن تردید دارد . دو راه‌حل‌را برای شروع داستان پیدا میکند : دراولی خلبان یك هواپیما با چتر نجات از هواپیما بیرون می‌پرد و در دومی یك غواص درآب شیرجه میرود !



★ دکتر به فللینی میگوید: «وحالا شما باید این چشم را آزمایش‌کنید !»



من فیلم میسازم نمایشنامه رادیوئی نمی‌نویسم!

« یك اتفاق ساده » تا به امروز درسه جشنواره بین‌المللی شرکت‌کرده است : درجشنواره جهانی فیلم تهران ، جایزه بهترین‌کارگردانی را بدست می‌آورد ، درجشنواره سینمائی وین « ویناله » - که یك جشنواره بدون جایزه است - منتقدین آنرا دربرابر آثار ارزشمند سینمای جهان ، برتر ازهمه خواندند . ودرجشنواره سان رمو «برگامو سابق» نیز مورد اقبال فراوان تماشاگران ومنتقدین واقع‌گردید وگفته شدکه اگر این فیلم درتهران برنده جایزه نشده بود (درمسابقه شرکت نداشت) ومطابق مقررات میتوانستیم فیلم را درمسابقه بگذاریم، مسلماً جایزه بزرگ فستیوال را نصیب خود میکرد.

بهرحال این فیلم به دعوت رسمی مسئولین فستیوال برلین قراراست ، درجمع برگزیده آثارفیلمسازان جوان جهان نمایش داده شودکه موفقیت آن ازقبل قابل پیش‌بینی است .

بجز « یك اتفاق ساده » ازسهراب شهید ثالث فیلم « طبیعت بیجان » نیز درقسمت اصلی جشنواره « مسابقه » شرکت داده شده ، گفتگوئی‌که درذیل می‌خوانید درباره این فیلم است .

گفتگوئی با : سهراب شهید ثالث



«سهراب شهیدثالث»، «هوشنگ‌بهارلو» وهوشنگ فداکار عکاس صحنه وبازیگران فیلم «طبیعت بیجان»

■ «طبیعت بیجان» چطور ازمرحله فکر به عمل درآمد ؟

□ بعد از « یك اتفاق ساده » که مورد التفات خاج‌پرستان و بی‌مهری هم‌میهنان قرار گرفت ، امید زیادی برای ساختن‌فیلم دوم نبود، گرچه تقاضای عضویت در «کانون سینماگران پیشرو» راکرده بودم ولی پیشنهادات عدیده برای ساختن فیلم به من نرسید وآرزویش بدلم ماند .

تا اینکه با همت آقای پرویز صیاد فیلم دوم من «طبیعت بیجان» راه افتاد وحالا هم‌که این فیلم آماده نمایش شده است .

درحقیقت این‌فیلم دومین محصول«کانون سینماگران پیشرو» است . خوب یا بد ، اگر درمورد فیلم قبلی من خلاصه داستان خواستند ، درفیلم دوم نه‌کسی سناریوی مرا خواند ونه خلاصه داستان را دید . فیلم دوم من این حسن را داشت‌که توانستم ازتکنیك خوب ، لابراتوار خوب همچنانکه ازموهبت همکاری با آدمهای حرفه‌ای خوب بهره‌ور بودم ، استفاده‌کنم .

■ بازیگران‌فیلم طبیعت‌بیجان هم ، نظیر «یك اتفاق ساده» ازبین مردم عادی انتخاب شده‌اند ؟

□ آدمهای این فیلم چهره‌های ناشناس ومردم عادی هستند. باستثنای سه نفرازبازیگران فیلم قبلی بقیه اولین‌بار است‌که جلوی دوربین ظاهر شده‌اند . وبازیگر نقش اول فیلم دراصل نقاش ساختمان است .



ز . بنیادی بازیگر نقش اول فیلم

■ ریتم فیلم «طبیعت بیجان» هم مشابه فیلم قبلی‌ات «یك اتفاق ساده» است ؟

□ ریتم این فیلم مانند فیلم قبلی‌ام آرام است . ماجرائی درکار نیست وحادثه‌ای رخ نمیدهد ، من این نوع‌کار راکه بشدت دوست دارم ، این روش را انتخاب‌کرده‌ام وفیلمهای بعدیم هم درچنین زمینه‌ای ساخته خواهد شد. درحقیقت آنچه‌که باعث شد این راه را ادامه دهم عکس‌العمل نمایش این فیلم درفرنگستان بود ، ازآنجا که آدمها درآنجا توقعشان کمتر وفرهنگشان‌پائین‌تراست فیلم را بیشترپسندیدند! چاره‌ای نیست برای ادامه‌کار بایستی برای فیلم تماشاچی ومشتری پیداکرد . «یك اتفاق ساده» را تلویزیونهای آلمان‌وانگلستان خریده‌اند. گویا قرار است درسینماهای آلمان هم نمایش داده شود ، اینطوری میشودکه فیلم پول خودش را درمیآورد وقربانی دسیسه «تراست‌ها» اگربشود اسمش را «تراست» گذاشت نمیشود !!



«ز . بنیادی» بازیگران نخست فیلم «طبیعت بیجان»

■ رابطه این دو فیلم با فیلمهای کوتاهی که قبلاً ساخته‌ای چیست ؟

□ فکر میکنم یکبار درجائی گفته باشم که ساختن فیلمهای کوتاه تجربه‌ای برای فیلمهای بلندم بود . خصوصاً که دیگر تکنیك بصورت حرکات فراوان وغریب توسط دوربین گولم نمیزند. این مربوط میشود به سلیقه ، تعصب خاصی درکار نیست اما فیلم کوتاه ساختن این حسن را داشت که بتوانم راه مشخصی را درسینما انتخاب کنم ، این همین نوع کاریست که دیده‌اید و می‌بینید .

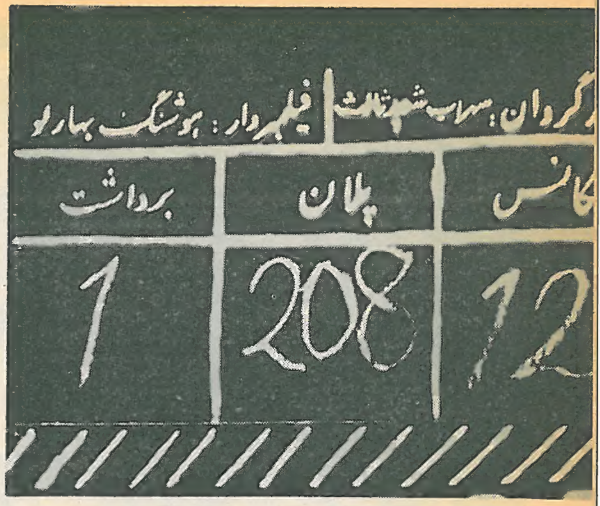
■ از « رنگ » در فیلمهایت به لحاظ امکانات بیانی‌اش استفاده می کنی ؟ . . . .

□ میگویند فیلمهای رنگی در مثلاً «ترکیه» و «افغانستان» بیشتر خریدار دارد تا فیلمهای سیاه و سفید ! از این نکته جالب (!) گذشته از «رنگ» خاصه درمورد فیلم دوم با صلاحدید «بهارلو» استفاده بردیم ، آنچه که دراین فیلم اهمیت دارد فضای تیره ورنگهای سرد است . دراینجا باید از «بهارلو» تعریف کنم گرچه واقعاً نیازی به تعریف ندارد همینقدر بگویم که کارکردن با او برای من تنها تجربه جدیدی نبود بلکه اجرای دقیق فکر و ایده اصلی من بود که به تصدیق آنهائی که فیلم را دیده‌اند کاملاً انجام شده است . رنگهای فیلم همان رنگهائی است که برای فیلم من مناسب است . دراین کار ازهمکاری بیدریغ ممیز نیز برخوردار بوده‌ایم وباین ترتیب رنگ فیلم ازپیش دقیقاً مشخص شده بود .

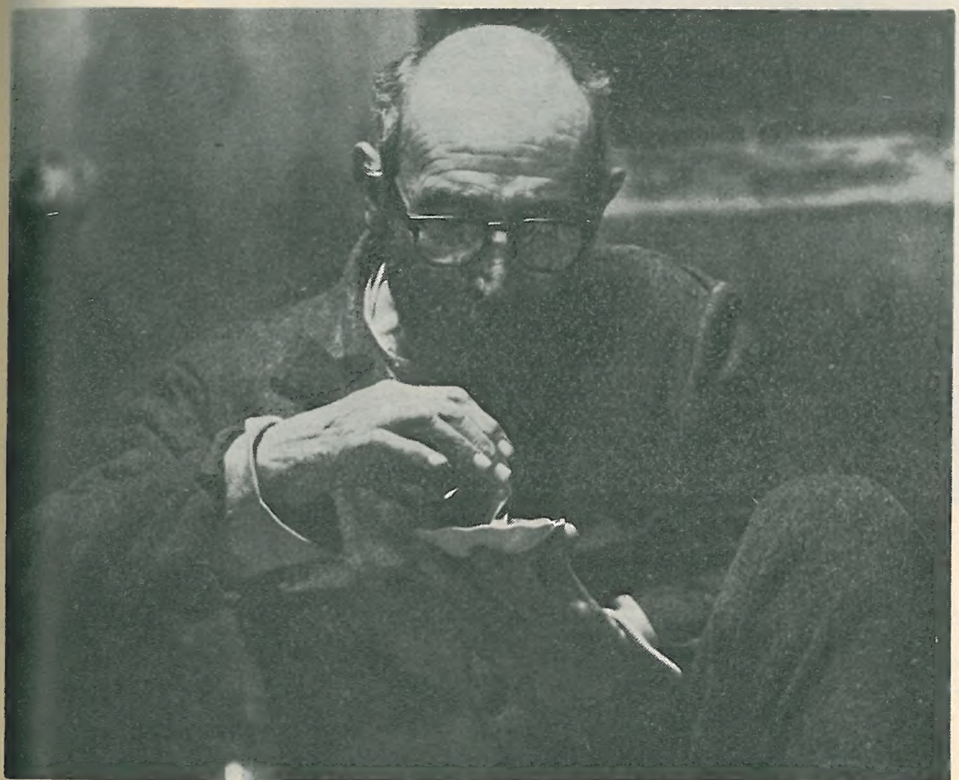
■ درمواقع فیلمبرداری دقیقاً به سناریو وفادار می‌مانید یا اینکه بدیهه سازی هم میکنید؟

□ درآغازکار سناریوی کامل فیلم در دست است ولی درضمن فیلمبرداری چیزهائی به‌آن اضافه میکنم گاهی هم پیش میآیدکه بعضی ازصحنه‌ها را حذف میکنم البته خط اصلی فیلم بهیچوجه تغییری نمیکند تنها درحین کار با بازیگرانست که تغییراتی درنحوه اجرا بوجود می‌آورم .





آغاز پلان ۲۰۸ سکانس ۱۲ فیلم
زهرا یزدانی هنرپیشه اول زن فیلم
محمد کنی وهنرپیشه‌ای دیگر درصحنه‌ای ازفیلم



■ **دراین اواخر ازچه فیلمی بیش‌ازبقیه، متأثر شده‌ای ؟**

□ ازمیان‌فیلمهای زیادی‌که دیده‌ام فیلم «تروتا» کار یوهانس شاف آلمانی‌را بسیاردوست دارم با تمام تعبیرات، اشارات وتفسیراتی‌که برای فیلم سیاسی وجود دارد این فیلم نمونه درست ودقیق یك فیلم سیاسی است اینطورکه برای‌من گفته‌اند «تروتا» اولین‌فیلم‌بلند یوهانس شاف است، این فیلم فقط یکبار درهفته سینمای آلمان درکانون فیلم تهران نمایش داده شد یکبار هم دربازار فیلم دومین جشنواره تهران عرضه شدکه روی دست صاحبش ماند.

■ **دخالت درکار فیلمسازی را می‌توانید تحمل‌کنید؟ گرچه تا امروز گمان‌نمیکنم دخالتی درکارت شده باشد.**

□ بله من تاکنون با هیچگونه دخالتی درکارم ازطرف تهیه‌کننده روبرو نبوده‌ام. سناریو فیلم دوم مرا تهیه‌کننده فیلم نخوانده است، شاید سرمایه‌ای‌که دراین راه خرج‌کرده برایش اهمیت چندانی نداشته !!! باحتمال زیاد مسئله اعتماد صددرصد بوده است باید امیدوار بودکه فرنگستانی‌ها این فیلم را بازهم خریداری کنند.

■ **به نمایش عمومی فیلمت درایران فکر نمی‌کنی ؟**

□ این را میدانی‌که درایران مسئله ذوق وسلیقه تماشاچی به نحو دیگری مطرح است، تماشاچی فیلمهای من دراقلیت محدودی قرار گرفته‌اند ازآن‌گذشته فعلا قرار نیست‌که فیلم را اکران‌کنیم درفرصت مناسب این‌کار را خواهیم کرد. درهرحال ضایعه اسفناکی نیست.





■ **بعضی‌ها میگویند وقتی فیلمی را تمام می‌کنند آن فیلم دیگر برایشان یك گذشته دور میشود ، بگمان من شما این روحیه را ندارید ؟**

□ ممکن است اینطور باشد ، ولی برای من وقتی‌که فیلم تمام میشود تنها مسئله‌ای‌که بوجود میآید تمام شدن آن است دلم میخواهد که کار ادامه داشته باشد ووقفه‌ای بین‌آن بوجود نیاید بهمین دلیل هم احتمالاً فیلم سومم را تا دوماه دیگردر «کانون سینماگران‌پیشرو» شروع خواهم‌کرد .

■ **فیلمهایت ازعواطف قوی ویك جور بدبینی برخوردار است آیا شخصاً ازاین حالات برخورداری یا فقط درفیلم‌ها به این‌گونه مسائل می‌پردازی ؟**

□ نمیدانم ، شاید بایستی صراحتاً پاسخ بگویم تا مانند یکی‌ازمصاحبه‌هایم‌که ضمن‌شوخی اشاره به‌کودکی‌ام‌کرده بودم مردم مرا با پسر یك میلیونر عوضی‌نگیرند . بدبینی‌درکارنیست، اینطور بنظرم میرسدکه اتفاقات باینصورت رخ میدهند احتمالاً علتش هم چیز دیگری غیراز اینهاست. درمورد عواطف قوی ، من تنهـا اشاره‌هائی به نحوه زندگی آدمها وتسلیم بدون قید وشرطشان دربرابر شرایطی‌که درزندگیشان وجود دارد میکنم . البته اگرنگویندکه آدمهای فیلم «شهید ثالث» لال هستند وازکره مریخ آمده‌اند چون باهم حرف‌نمیزنند، فراموش‌نکنید که من نمایشنامـه رادیوئی نمی‌نویسم ، فیلم میسازم . . . . راستی درفیلم جدیدم هم آدمها باهم صحبت نمیکنند !!

■ **به مورد « تعهد » که این روزها هم هنوز بعضی‌ها غمش را میخورند ، چطور فکر می‌کنی ؟**

□ چه تعهدی ؟ ماها همه مان آدمهای معمولی هستیم‌که با دیگران فرق زیادی نداریم ، تنها تفاوت ما با بقیه اینستکه ما فرق کات و دیزالو و فید را میدانیم آنها نمیدانند و بما فرصت فیلمسازی داده شده بدیگران داده نشده ، بنظر من این مسئله اصلاً اهمیت ندارد !

■ **این روزها با حضور تلویزیون ، سینما بنظر دمده میآید وگفته میشود فیلم‌ها هرگز نمی‌توانند ازنظر قدرت وتأثیر همپایه تلویزیون باشند ، این‌عبارت‌آخر، اعتقاد «برگمان» است.**

□ درمورد این سئوال پاسخی‌دقیق‌ندارم بعقیده من تنها چیزی‌که میشود دراین باره‌گفت اینست‌که زمان نشان خواهد داد .

■ **گمان می‌کنم برای آنهاکه «یك‌اتفاق ساده» را دیده‌اند جالب باشدکه ببینند چقدر داستان فیلم تازه‌ات درمسیر فیلم قبلی‌ات است .**

□ راهبان پیری سالهای عمر خودرا در محل دورافتاده‌ای‌گذرانیده وفراموش شده‌است. همسر او درخانه برای‌گذران زندگیشان قالیچه می‌بافد .

تنها پسر جوان آنها بخدمت سربازی رفته است ، فقط یکبار هنگامیکه باو مرخصی داده میشود نزد پدر ومادر پیرش میآید ، شبی را نزد آنها میگذراند وصبح روز بعد به شهر باز می‌گردد .

یکروز بازرس راه‌آهن بهمراه دونفـر کارمند به محل خدمت پیرمرد میآیند . برای ساختمان محل دستوراتی میدهند ، و بعد از پیرمرد چند سئوال میکنند وبشهر برمیگردند .

بعدها ، نامه‌ای بدست پیرمرد میرسدکه حاوی حکم بازنشستگی‌اوست ، روز بعد راهبان جوانی ازشهر به محل‌کار پیرمرد میآید . او جانشین پیرمرد است . آنچه‌که اتفاق داده برای پیرمرد غیرممکن بنظرمیرسد پس به شهر میرود تا با «رئیس» صحبت‌کند واز او بخواهد تا اجازه دهند بکار خود ادامه دهد و . . . . . .

مرور
برآثار
« میکلوش یانچو »
در
جشنواره سوم
تهران



در سومین جشنواره جهانی فیلم تهران در برنامه مرور برآثار یك فیلمساز بزرگ بجای «لوئیس بونوئل»، «میکلوش یانچو» درنظر گرفته شده است (برنامه مرور برآثار «لوئیس بونوئل» در جشن هنر «۲۵ مرداد الی اول شهریور» درشیراز برگزار میگردد). دراین شماره دوگفتگورا که اولی توسط «هوشنگ حسامی» انجام گرفته ودومی از مجموعه «سازندگان تصویر» بەترجمه سعید صالحی نقلشده است، میخوانید.

میکلوش یانچو :

«عشق» وسیله بیان «زندگی» است

آشنایی من با سینمای «میکلوش یانچو» در جشنواره جهانی فیلم لندن آغاز شد. چهار سال پیش، دوفیلم «اگنوس‌دی» و «پاسیفیست» را ازاو دیدم. بالاخص «پاسیفیست» تأثیرعمیقی درمن داشت.

«یانچو» بعنوان یکی ازفیلمسازان‌انقلابی سینمای معاصر برایم مطرح شده بود. دیدن فیلم «سکوت‌وفریاد» او، درنخستین جشنواره جهانی فیلم تهران – دست‌کم برای من جای تردیدی باقی‌نگذاشت‌که او براستی یك سینماگر انقلابی است.

«یانچو» انقلابی است و نه بخاطر آنکه به مسائل اجتماعی– سیاسی میپردازد بلکه بخاطر آنکه سینمای او دررابطه‌ای بسیارعمیق وحساس باتماشاگر بەشهادت موقعیت‌های‌انسانی می‌نشیند و واقع‌گرایانه تصویر را بدل بەفریادی هشدار دهنده میسازد.

«یانچو» در سینمای خود به‌ضرورت‌ها و واقعیت‌های زمانه‌اش چشم دارد و بی‌آنکه قضاوتی‌را تحمیل‌کند، تماشاگر را بەکندوکاوی درژرفای مسائل وادار می‌کند. باچنین برداشتی ازسینمای هوشمندانه، درآخرین جشنواره‌جهانی فیلم مسکو (۱۹۷۳) از نزدیك با او آشنا شدم و گفتگوئی با وی صورت دادم، منتهی چون «یانچو» انگلیسی «نمیدانست» ومن «فرانسه»، پس این‌گفتگو را با واسطه یك مترجم انجام دادم، اگرچه بەاین ترتیب خیلی حرفها شهید میشود، اما چاره‌ای نبود بهرصورت این حاصل همان گفتگوست.

■ **چطور شد که فیلم‌سازی را شروع کردید؟**

یانچو – من دکترای حقوق دارم اما بەجانب سینما کشیده شدم چون سینما را دوست داشتم. سینما در خونم بود. هرحادثه و اتفاق کوچکی را بلافاصله در مغزم تبدیل به عکس میکردم. و بعلاوه عقیده داشتم که این بهترین وسیله ارتباط با آدمهای دیگر است اگرچه معدود باشند. ۲۰ سال‌است‌که فیلم میسازم. کارم را با تهیه فیلمهای مستند وخبری شروع‌کردم. وتابحال ٤٠ فیلم‌کوتاه و۱۳ فیلم بلند ساخته‌ام.

■ **سینمای شما یك‌سینمای دقیقاً سیاسی– اجتماعی است. میخواهم تلقی شما را از سینمای سیاسی بدانم؟**

یانچو – هرفیلمی که این روزها می‌بینید در ارتباط با سیاست است. اصلاً فیلم و سینما تعیین‌کننده روش‌های سیاسی است. کسی‌که فیلم میسازد بی‌شك نمیتواند از سیاست بەدور باشد چون بهرحال ایدئولوژی خودش را دارد.

گفتگو از : هوشنگ حسامی

■ در فیلم « پاسیفیست » شما اشاره‌ای بخشونت‌های ناشی از درگیریهای سیاسی‌داشتید که آدمی نمیتواند از این خشونت برکنار و در امان بماند.

یانچو – دقیقاً همینطوراست چون به‌گمان خشونت سیاسی آدم‌ها را وادار به گرفتن ... می‌کند. بهتر گفته باشم مردم مجبورند ... کنند و راهی که انتخاب میشود دشوار ... کننده است.

■ در فیلم‌هـای شما میزانسن همیشه ... است و در یك حرکت دورانی سیر می‌کند. دوربین در یك حرکت دایره‌ای‌شکل ... وبخصوص قهرمان را در خود میگیرد ... حرکت آدمها نیز دایره‌ایست، چرا؟

یانچو – این‌تلقی منتقدین‌فیلم‌است. چندی ... «پنه‌لوپ هاستون» منتقد انگلیسی هم ... پیرامون «سرود سرخ» به‌این مسأله ... کرده بود اما این فقط یك تکنیك انتخابی ... از فقر تهیه است. وقتی قرار است با ۳۰۰ ... دلار فیلمی بسازم و وقت‌کمی‌دارم، ناگزیر ... تکنیك – تراولینگ‌هـای طولانـی ... دایره‌ای‌شکل– متوسل میشوم.

■ اما در این تراولینگ‌های طولانی، کمپوزیسیون‌ها همیشه‌دقیق‌وحساب‌شده وزیباست و ... حالت آئینی دارد.

یانچو– این‌رابگذارید به‌حساب مهارت‌های ... فیلمبردارم! بهرحال‌من‌کمتر به‌میزانسن ... اندیشیده‌ام.

■ شما معمولاً در فیلمهایتان دست به قضاوت می‌زنید؟

یانچو – قضاوت می‌کنم چون یك آدم ... هستم. من زندگی مردم و زندگی سیاسی ... را قضاوت می‌کنم. گفتم سیاست‌پیشه ... من نگفتم که آدم بی‌طرفی هستم.

■ در فیلم‌های شما، یعنی آن چندتایی که دیده‌ام، «عشق» همیشه وسیله‌ای بوده است ... رهایی حتی اگر فرجامی خونین داشته ...

یانچو – درست‌است چون عشق وسیله بیان ... است. این در فیلم «پاسیفیست» نمود ... دارد. «مونیکاویتی» از طریق دلبستگی ... به‌آن جوان شورشی است که تصمیم ... و انتخاب می‌کند.

■ درکان جایزهٔ بهترین کارگردانی را ... فیلم «سرود سرخ» به شمادادند امافیلمتان ... گرفتند و ...

یانچو – همه‌چیز زندگی تحت‌تأثیرسیاست است. در فستیوال‌ها هم جایزه‌هـا را بدلایل سیاسی تقسیم می‌کنند. درواقع سیاست فستیوالی را باید در همه‌جا اعمال‌کرد. من در فستیوالی عضو هیأت داوران بودم. استادم درآن فستیوال فیلمی داشت. رئیس فستیوال نظر موافق مرا برای فیلم استادم جلب‌کرد و فیلم جایزه‌گرفت. می‌بینید که همه‌جا حساب و کتاب سیاسی باز می‌کنند!

■ فیلمسازان مورد علاقه‌تان چه کسانی هستند و نظرتان درباره هیچکاك و جان فورد چیست. این دومی را میپرسم چون در ایران، علاقمندان به‌سینما درمورد این دوفیلمساز قدیمی حساسیت دارند.

یانچو – هیچکاك و جان‌فورد را دوست دارم اما اینها فیلمسازان عصر ما نیستند. من سینمای آنتونیونی ، گودار، وایدا ، وبرگمن را دوست دارم چون نگرشی واقع‌بینانه به زمـان خود دارند.

■ خیال نمی‌کنید کـه « آنتونیونی » مد روز باشد؟

یانچو– نه، من‌خیال‌میکنم‌که‌او فیلمسازی است که عصر خودرا بخوبی میشناسد. فیلمی‌که اخیراً در چین ساخته دیده‌ام. فیلمی ساده، گویا ومؤثر است اما من درمیان فیلمهایش «کسوف» را دوست دارم.

■ در مورد سینمای امریکای لاتین که این‌روزها سروصدائی بپاکرده چه حرفی دارید؟ اینکـه می‌بینید دربارهٔ فیلمهایتان کمتر بحث می‌کنم بخاطر اینست‌که فیلمهایتان را درتهران نمایش نداده‌اند وازاین بابت می‌بخشید.

یانچو – مهم نیست. درباره سینما حرف زدن، بهرشکلی، خوشحال‌کننده‌است. واما‌دربارهٔ سینمای امریکای لاتین. این سینما مثل سینمای من محدود است یعنی با مردم معدودی طرف میشود. درامریکای‌لاتین‌فیلم‌های خوبی میسازند اما مورد خطاب آنها عدهٔ کمی هستند. در میان فیلمسازان آنهـا به «گلوبرروشا» علاقه دارم. او مسائل محیط خود را خیلی خوب بیان و بررسی می‌کند.

■ دربارهٔ سینمای مجارستان بگوئید؟

یانچو – مجارستان کشوریست کوچك و فقیر ووسائل وامکانات فیلمسازی درآن بسیار کم. باید سوژه جالب داشت تا امکان فیلمسازی بدست آورد. ما کارگردانها ونویسندگان خوبی داریم که مدام در جست‌وجوی سوژه‌های تازه هستند. ما برای زنده ماندن حتماً باید سوژه‌های خوبی داشته باشیم. من در تونس فیلمی ساخته‌ام که ماجراهایش درکوه وصحرا میگذرد. در این فیلم نشان میدهم که چطور مردم فقیر برای زنده ماندن تلاش می‌کنند. وضعیت آنها درست مثل وضعیت فیلمسازان مجارستانی است. من به دلیل فقر به کشورهای دیگر رفته‌ام و فیلم ساخته‌ام اما در این‌کشورها، مثلاً در ایتالیا هم پول ووسائل لازم را دراختیارم نگذاشتند. این فقر تهیه را میتوانید درآثارم ببینید.

■ فقرتهیه مانع شکوفائی و درخشندگی محتوای آثارتان نبوده است.

یانچو – متشکرم اما اگر فقر تهیه نبود محتوا درخشندگی یا دست‌کم رسایی بیشتری داشت.

■ فیلم بعدی خودرا کی وکجا شروع می‌کنید؟

یانچو – نمیدانم: درجست‌وجوی یك‌سوژهٔ بکروتازه هستم.

■ بخاطر این مصاحبه ممنون. برایتان آرزوی موفقیت می‌کنم واین امید را دارم که در فرصت دیگری بتوانم با شما به‌تفصیل دربارهٔ سینمای خوبی که دارید حرف بزنم.





MIKLÓS JANCSÓ

میکلوش یانچو :

جنگ و مرگ، بدترین دستاورد مردم امروز است

ترجمه : سعید صالحی

■ **خیلی کم‌هستندکه نام«میکلوش‌یانچو» را دراین‌کشور (آمریکا) شنیده‌اند. ممکنست اطلاعات مختصری از زندگیتان به‌ما بدهید...**

یانچو ـ در ۱۹۲۱ نزدیك «بوداپست» متولد شدم. در ۱۹۴۸ شروع به‌ساختن فیلم کردم؛ قبل‌ازآن به‌کارهای دیگری‌هم دست‌زده بودم. من یك دکتر حقوق هستم، اما درهمان هنگام مشغول تحصیل روانشناسی، نژادشناسی وتاریخ هنر نیز بودم. درواقع، من می‌خواستم یك کارگردان تئاتربشوم ولی بهرحال یك‌فیلمساز شدم. من‌در ۱۹۵۱ ازآکادمی‌فیلم فارغ‌التحصیل شدم وشروع به‌ساختن فیلمهای کوتاه‌کردم‌که حدود ۴۰ فیلم می‌شود. اولین فیلم بلند خودرا در ۱۹۵۸ ساختم.

آنهایی‌که مرا خوب نمی‌شناسند یافیلمهای مرا ندیده‌اند، حقیقتاً نمی‌توانند بگویندکه من درحال چه‌کاری هستم، و نمی‌توانند سبك فیلمسازی مرا قضاوت‌کنند. من خیلی سریع کار می‌کنم. معمولاً فیلمهای من بین ۱۵ تا ۱۷ روز ساخته می‌شود. برای مثال، در Sirollo (نوعی بادکه ازصحرای لیبی به‌شمال می‌وزد ـ م) ۱۲ سکانس وجود داشت، وآنها حدود ۱۰ تا ۱۱ دقیقه وقت می‌گرفتند. من برای تهیه آن ازیك «لانگ‌شات» استفاده بردم. من صدارا سرصحنه ضبط نمی‌کنم، چون درطول فیلمبرداری، هنرپیشه‌هارا راهنمایی می‌کنم. لذاکاری‌که من انجام می‌دهم یکنوع کارگردانی فیلم است، جدا ازصداکه ما بعداً ضبطاش می‌کنیم. علاوه براین فیلمهای من نئورئالیستی نیستند ولی فکر می‌کنم باشند، چون منتقدین می‌گویند. فکر فیلمهای سمبلیك برای من مثل داستانهای ساده است. ظاهراً داستانهای معمولی بیشتر فلسفی هستند تاداستانهای فیلم و شاید بهمین علت استکه سمبلیك تصور شده‌اند. آنها خیلی خشن وتقریباً خونین هستند. دربیشتر موارد، من ازحقایق تاریخی برای‌گفتن بعضی چیزهای مهم استفاده می‌کنم. آنها معمولاً درباره زندگی و مرگ هستند وبرای خود جایی میان جنگ یا وضعیت جنگی احراز می‌کنند.

■ **چه‌کسی بیشترین نفوذرا درشما داشته‌است؟**

یانچو ـ خیلی‌ها، هنرمندها، فیلمسازان، مؤلفین‌ونقاشان. من‌فکرمی‌کنم تکنیك فصلهای طولانی وبعضی خشکی‌ها را از«آنتونیونی» یاد گرفته‌ام. اما فیلمهای من خیلی بیقرارتر از فیلمهای «آنتونیونی» است. سکانس‌های او به‌طویلی وبلندی سکانس‌های فیلمهای من نیست و نیز فیلمهای او خیلی آرامتر ازآثار منست. ظاهراً دوفیلم آخرمن مخصوصاً عصبی وتحریك کننده بوده است، یکنوع التهاب و بیقراری در دیالوگ فیلم من هست، وازچندین بُعد برخوردار است. لذا آن دیالوگ، چیزی‌راکه



میکلوش یانچو ضمن کارگردانی فیلم «سکوت وفریاد»

درباره آنچه می‌خواهد بگوید ، ظاهر می‌کند . «هرنادی» (سناریست) ومن ، این هوشیاری نسبتاً درسترا از «همینگوی» آموختیم . اینها کسانی هستندکه من همیشه آنهارا «استادان» خودمی‌نامم ومعمولاً ازسه‌کارگردانی‌که همواره دوستشان داشته‌ام ، اسم می‌برم : ژان لوك‌گودار، آندره وایا و اینگمار برگمان . من آنهارا به‌دلایل متعددی دوست دارم . من «وایا» را دوست‌دارم چون‌مثل‌من رمانتیك‌است؛ «گودار» را دوست دارم چون‌بی‌اندازه غیرمنتظره‌و گستاخ است ــ من‌عقایدش‌را چندان‌نمی‌پسندم ، اماسبك کارگردانی‌اش‌را دوست دارم . او فیلمهایش‌را دریك راه غیرقابل جلوگیری وغیرقابل انکار می‌سازد ، ومن این‌را بی‌اندازه دوست دارم . من قدرت خفه‌کردن حوصله «برگمان»را دوست دارم‌که شاید نتیجه بودنش درشمال و عضویت پروتستانی‌اش یاهرچیزی‌که هست باشد .

■ «شرم» ساخته «برگمان»را دیده‌اید ؟

یانچو ــ نه ، ندیده‌ام .

■ **درآن یك رابطه حیرت‌آور مابین «شرم» وفیلم «سرخ وسفید» شما هست .**

یانچو ــ داستانش‌را خوانده‌ام و بسیار جالب بود .

■ **درطول مسافرتی‌که به‌آمریکا کردید هیچ باکارگردانان آن‌کشور ملاقات‌کردید ؟**

یانچو ــ نه ، من چندان باکارگردانان دیگر اجتماعی نیستم . من فکر می‌کنم این‌خیلی خشنودکننده است‌که به‌ملاقات همکاران‌فیلمساز رفت ، اما فکر نمی‌کنم‌که چندان سودمندهم باشد . یکنفر همیشه ممکنست درباره فیلم صحبت کندولی معلوم نیست‌که آن تنها چیزمهم‌زندگی هرکس باشد .

■ **من خیلی مایلم درباره چگونگی ساختن و تهیه یك فیلم در مجارستان بدانم ، بخصوص‌که فیلمهای شما تاحد بسیاری شخصی ومتعهد هستند وبی‌مناسبت نیست درباره‌خودتان‌ونویسنده‌تان«گیولاهرنادی» کمی صحبت‌کنید .**

یانچو ــ راستش ، این مورد مهمی‌نیست، البته ، مجارستان یك‌کشورکوچك است وتعداد کمی ازما هستندکه ازنظرکلی دارای همه چیز درزندگی خانوادگی می‌باشند . ما حدود ۲۰ فیلم درسال می‌سازیم وتعداد ۳۰ کارگردان‌داریم که‌روی این فیلمها کارمی‌کنند. این کارگردانها، درچهارگروه تقسیم‌بندی شده‌اند : این‌گروهها، سناریوهارا نه‌بطریقی‌که هالیوود انجام می‌دهد (یکنفر مأمور نوشتن فیلمنامه است ، و سپس یکنفررا پیدا می‌کنند تاآنراکارگردانی‌کند) تهیه می‌کنند؛ درمجارستان، کارگردان‌درنوشتن فیلمنامه بانویسنده همکاری دارد ودرپاره‌ای موارد ، نظریاتی‌را کشف می‌کند . گروهها‌انتظار دارند پس‌از قبولی ، آنرا فیلمبرداری‌کنند ، سپس بخش سینمایی‌وزارت فرهنگ‌روی‌جنبه‌های سیاسی ومالی فیلم تحقیق می‌کند واگرهیچگونه مانع وبهانه‌ای وجود نداشت ، فیلم آماده تهیه می‌شود . این کافی نیست ، لذا ازسه یاچهار سازمان ، درخواست‌کمك مالی می‌کند .

■ **اینها چه سازمانهایی هست ؟**

یانچو ــ یکی کمپانی صادرات فیلم است ، فیلم مجارستانی ؛ دیگری یك‌کمپانی دارایی داخلی ؛ بعد یك استودیوی فیلم‌هم هست‌که می‌تواند بودجه فیلمهارا تهیه‌کند ، و البته وزارتخانه‌هم شخصاً می‌تواند به‌بعضی فیلمهامبلغ اضافی‌را پرداخت‌کند .



صحنه‌ای از فیلم «سرود سرخ»

■ **مخارج تهیه یك فیلم درمجارستان چقدر می‌شود؟**

یانچو ــ می‌توانم بگویم حدود صد هزار دلار. «سرخ وسفید» بوسیله دوکشور ساخته شد. دقیقاً نمی‌توانم بگویم چقدر مخارج‌برداشت ولی فکر می‌کنم حدود ۲۰۰ هزار دلار باشد. «سکوت وفریاد» ارزانترین فیلم من بود. این فیلم تقریباً ۴۰ تا ۶۰ هزار دلار خرج تهیه‌اش شد. حاصل درآمد فیلمسازی ما حدود دو تا سه میلیون دلار درسال‌می‌شودکه فیلمها اغلب‌پولشان را بازسازی می‌کننـد، البته این رقم شامل بازارهای خارجی و داخلی ــ هردو است.

■ **درنتیجه شما برای هیچکس‌کار نمی‌کنید.**

یانچو ــ بله، همه ما، همه برای استودیو فیلم مجارستان‌کار می‌کنند، ما یك حقوق ماهانه دریافت می‌کنیم، اما این دلیل فیلم ساختن ما نیست. درواقع، ما بهرحال این حقوق‌رادریافت می‌کنیم، چه فیلم بسازیم وچه نسازیم. اما وقتی فیلمی ساختیم، علاوه برآن یك دستمزدجداگانه نیز دریافت می‌کنیم.

■ **این به‌موفقیت یاعدم موفقیت فیلم‌نیز مربوط می‌شود؟**

یانچو ــ بله، وقتی فیلمی تامدت سه ماه روی پرده سینماها دوام آورد، آنها واکنش تماشاچی ومنتقدین‌را برآورد می‌کنند و سپس به‌ما مبلغی پرداخت می‌کنند. برای این منظور کمیته‌ای وجود دارد.

■ **این تشکیلات ازچه موقعی احداث شد؟**

یانچو ــ تقریباً ازسال ۱۹۶۳.

■ **بنظر میرسدکـه این روش فیلمسازی در مجارستان‌را ازلهستان تقلید می‌کنید؟**

یانچو ــ بله، روش ما تقریباً شبیه سیستم لهستانی وچکسلواکی است.

■ **ممکنست بگوئیدکه چنین روشی موفقیتی هم داشته‌است یاخیر؟**

یانچو ــ چه‌کسی می‌داند؟ وقتی گروهها تشکیل داده شد، این آرزویی بود تاهرکس در شخصیت خودش باقی بماند، اما نشد.

■ **ممکنست یکنفر فیلم تجارتی ویکنفر چیز دیگر بسازد؟**

یانچو ــ نه‌کاملاً، برای مثال، گروهی که من‌بدان وابسته‌ام، شامل‌غالباً افراد همسن‌من است‌که تجارت‌را دریك زمان شروع‌کرده‌اند.

■ **چگونه صدای فیلمهایتانرا ضبط می‌کنید؟**

یانچو ــ ازنظر تکنیکی یکبار من نور کافی بـرای دوربین نداشتم و دریافتم‌کـه میکروفن‌هاهم کاملاً حساس نیستند. ما هنوز میکروفن دستی نداریم. اما دلیل اصلی اینست‌که من دائماً هنگامیکه فیلمبردارگروه خودش را راهنمایـی می‌کنـد، در حین فیلمبرداری، باهنرپیشه‌ها صحبت‌می‌کنم. لذا وقتیکه مادرحال کار روی یك نما هستیم، پیوسته درحال صحبت وگفتگوهم هستیم.

فیلمهایی مثل Sirollo و«سرخ وسفید» نمونه خوبی برای نشان‌دادن این نکته هستندکه چگونـه ما یك فیلم‌را فیلمبرداری می‌کنیم، به‌هنگام کار تقریباً نوعی دیوانه‌خانه پدیـد می‌آید چون صدها نفر ازما درحال فریادزدن وجیغ‌زدن است‌که مبادا یك دوربین انطباق‌کننده صدا بیکار مانده باشد. علت اینکه بعضی می‌گویند فیلمهای من سرد وخشك است، شاید این باشدکه من همه چیز را باامکانات دوربین ارائه می‌کنم. فیلمهای من تماماً دارای یك سبك است. اگر من بطور شفاهی راهنما بوده‌ام، بعلت میل شخصی‌ام بوده است والا باید روشم‌را عوض می‌کردم ومابین فیلمبرداری، حرفی با



صحنه‌ای ازفیلم « راه خانه من »



صحنه‌ای ازفیلم «سرخ وسفید»

هنرپیشه‌ها رد وبدل نمی‌کردم ، و یاروشی‌را می‌بایست استعمال می‌کردم که اینك راهبر آنم ، جائیکه تماشاچی می‌خواهد بداندکه من درحال ساختن یك فیلم ومشخصه‌های متعدد هستم .

■ وقتی فیلمبرداری دارید ، صحنه‌را چه‌کسی آغاز می‌کند ، شما یافیلمبردارتان ؟

یانچو ــ من فقط گاهی ازدوربین به‌صحنه نگاه می‌کنم زیرا به‌فیلمبردارم برای کادرهای انتخابی اعتماد دارم ولی کم یابیش باهم کار می‌کنیم . ما بحدکافی هماهنگی داریم و من معمولاً می‌دانم نقطه دید «لنزها» ازچه قرار است . چهارفیلم آخر من به‌طریقه«سینماسکوپ» تهیه شد . در Sirollo و «سکوت وفریاد» ما ازیك ذره‌بین زوم برای فیلمبرداری استفاده کردیم . واضحتر بگویم اینکه درحین حرکت افقی دوربین، مادرحال استفاده از زوم‌هم‌بودیم. این جالب است‌که دوربین بتواند افقی حرکت کند و «لنز» آن درهمان موقع به‌عمق نما راه پیداکند . البته یك چیز دیگرهم هست . «یانوش‌کیند» فیلمبردارم در Sirollo از نور مصنوعی استفاده نمی‌کند مگر درصحنه‌های داخلی ، بهمین جهت او می‌تواند ازحرکت «دالی» استفاده‌کرده ویك دایره کامل‌را دور بزند وبه‌تماشاچی امکان بیشتری برای برداشت ازصحنه عرضه‌کند . ماحرکت‌های افقی بسیاری در Sirollo داشتیم ، ۷۰ یا ۸۰ متر ، وما محلی ساختیم تابتوانیم داخل وخارج آن برویم ، بدین معناکه ازیك‌طرف وارد وازطرف دیگر خارج شویم . من فکر می‌کنم نتیجه جالب است . والبته تمام اینها بدون قطع و وصل صورت می‌گیرد .

■ شما فیلمهای آمریکایی را درمجارستان می‌بینید ، فیلمهای قدیمی‌را ؟

یانچو ــ بله ولی نه‌فقط قدیمی‌هارا ، دقیقاً نمی‌توانم جواب سئوالتان‌را بدهم . من نسخه آمریکایی «جنگ وصلح»را بیاد می‌آورم . آنها (مقصود : خریداران فیلم درمجارستان است م) غالباً فیلمهای مشهور مثل «کلئوپاترا» را می‌خرند . بنظر می‌رسدکه مردم اینگونه فیلمهارا بیشتر ترجیح می‌دهند . اما همیشه اینطور نبوده است . من هرگز آنهارا سرزنش نمی‌کنم . علاوه براین ، مردم برای تماشای تفنن به‌سینما می‌روند، نه‌برای فکر کردن ، من دراینمورد تعصبی ندارم. بعضی ازهمکاران من فقط به‌فیلمهای هنری‌عقیده دارند ، اما من فکر می‌کنم تمام سبکهای‌سینمایی دارای واقعیت است . مثل ادبیات . بعبارت‌دیگر حالا جا برای همه چیز هست : داستانهای کارآگاهی ، نوولهای تاریخی ، وهمچنین برای کارهای تجربی . اما دراین بازگشت ، من احتیاج به‌چیزی برای انجام دادن دارم .

■ شما باید عقیده تقریباً آزادی درجامعه داشته باشید ؟

یانچو ــ بله .

■ مایلم ازشما درباره «سرخ وسفید»که نامش درمجارستان Csillagosok Katonak بود ، سئوال‌کنم .

یانچو ــ نام بیشتر فیلمهای من غیر قابل ترجمه است . تیتر من برای «سرخ وسفید»یك سطر ازیك شعر است . همچنانکه برای تیتر مجارستانی « بادهای زمستان » بود . شعرها برای ترجمه بسیار مشکل هستند .

■ چگونه فکر ساختن «سرخ وسفید»به‌مغزتان خطورکرد ؟ چرا آنرا ساختید ؟

یانچوــ همیشه گفته‌ام‌که من‌فیلمهارا برای شخصی می‌سازم‌که پولی برایش بپردازد. وتقریباً دراینمورد جدی هستم . « گیولاهرنادی» ومن،










میکلوش یانچو
ردیف اول : آهنگ شاعرانه - زنگها به رم عزیمت کردند
ردیف دوم : ناامیدها - راه من
ردیف سوم : سرخ وسفید - سکوت وفریاد
ردیف چهارم : آه درست شد



یانوش‌کیند فیلمبردار یانچو

معمولاً سه یاچهار فیلمنامه ویا ایده‌هایی دراین زمینه دراختیار داریم ، معنای این‌کار اینست‌که وقتی یك ایده‌را نمی‌توانیم به‌مرحله‌عمل‌درآوریم، ایده بعدی‌را دنبال‌کنیم. درمورد«سرخ‌وسفید»، من پیشنهاد دیگری به‌روسهاکرده بودم (این‌بار اول بودکه روس‌ها ومجارستانی‌ها درساختن فیلمی شریك می‌شدند ــ م). من چهار ایده مختلف‌را به‌آنها پیشنهادکرده بودم. یکی‌داستانی درباره «آتیلا» بود. بعد دو ایده معاصر که‌یکی درباره جنگ جهانی دوم بود ، وچهارمی ایده «سرخ‌وسفید» که آنها ، انتخابش کردند. فیلمنامه توسط من و «هرنادی» والبته بامساعــی یك نویسنده روسی نوشته شد .

■ **صریحاً باید بگویم‌که من خیلی متعجبم‌که فیلمی مثل «سرخ وسفید» اصلاً ساخته شد.**

یانچو ــ چرا باید متعجب باشید ؟

■ **من نوع قدیمی فیلمهای «سوسیالیست ــ رئالیست» مــردم جمهوری مجارستان را دیده‌ام وانتظار داشتم‌که یك ارتشی بلشویك، مافوق قهرمان باشد . چه‌کسی واقعاًقهرمان بــود ؟**

یانچو ــ راستش . . . من نمی‌دانــم . با جنبشی‌که جنگ بپاکرد ، دیگر مفهوم قهرمان بودن ازمیان رفته ، حالا هیچکس به‌تنهــایی قهرمان نیست .

■ **در «سرخ‌وسفید» چه چیزی‌را می‌خواستید بازگوکنید ؟**

یانچو ــ البته چیزی‌راکه من می‌گویم ، می‌تواند تقریباً جدا ازچیزی‌که یکنفر فیلم‌را می‌بیند یایك منتقد می‌گوید ، باشد . بهرحال ، چیزی‌که من می‌خواستم بگویم اینست‌که جنگ ومرگ ، بدترین دستاور مردم امروزاست . من یك فرد مذهبی نیستم‌که این حرفهــارا بیان می‌کند ، زندگی یك مکان رفیع درقــدرت وصلاحیت مرد است ، ومردن چیز وحشتناکی است . دریك جنگ ، این یك رویداد روزانه است ، چیزی‌که من می‌خواهم درفیلم بگویم اینست‌که اگر یکنفر باید بمیرد وپس‌ازاو یکنفر دیگر ، این استهلاك جسمی باید دریك راه‌انسانی وپرارزش باشد ، شاید چیزی‌که من می‌گویم کمی رمانتیك باشد ، اما این دلیل ساختن آن فیلم بود وفکر می‌کنم این‌را فیلم بازگو می‌کند.

البته تماشاچی‌ای‌که دراین حوزه فکری نباشد ، آنرا مشکل خواهد یافت وفیلم برایش پیچیده ومبهم باقی خواهد ماند . به‌عقیده‌شخص خودم «سرخ وسفید» یك فیلم رمانتیك است . اگر شخصی زندگیش را برای یك عقیده ریسك کند ، ازدو نقطه نظردر «سرخ وسفید» مطرح می‌شود . مأموران سفید یاقیصرها ازیك جهت ، شبیه نازیها هستند ؛ آنها به‌سردی عمل می‌کنند وشخصی را برای انجام مقاصدکثیف‌شان انتخاب می‌کنند . سرخ‌ها ، درمقابل یك ترور انقلابی‌را درمیان افرادی‌که آماده جان باختن هستند ، گسترش می‌دهند . اما معنی‌اش اینست‌که او زندگیش‌را برای هدفی فدا می‌کند .

■ **مردم مجارستان چگونه با «سرخ وسفید» مواجه شدند ؟**

یانچو ــ فیلم جایزه منتقدین مجارستان‌را بدست آورد . اکثر منتقدین ازآن خوششان آمد، وحدود پانصد هزار نفر تماشاچی ازآن دیدن کردندکه برای چنین سبك فیلمی ، رقم بزرگی محسوب می‌شود . البته بایــد متوجه بودکــه مجارستان یك‌کشور کوچك است . بعضی‌هاهم به‌فیلم حمله‌کردند .

■ **درچه موردی ؟**

یانچو ــ به‌همان دلیلی‌که شماهم ذکر کردید . فاقد قهرمان بود، فاسد بود ، صحنه‌های متعدد کشت وکشتار داشت ، ومن خودرا درآن تکرار کرده بودم . امــا « بادهای زمستان » طوفان بیشتری به‌پاکرد . به‌من همیشه ایراد گرفته‌اندکه آثارم دارای سکانس‌ها وفصلهای طولانی است ویامردم همیشه درحال عقب وجلو رفتن هستند ، وهم‌چنین آنها معمولاً در نمای درشت نیستند واینکه من سرد هستم ، بعلاوه حساس وکامل نیستم و «سکوت وفریاد» فیلمی که‌این چیزهارا مابین دو اثر ایجادکرد، باغرغر منتقدین روبرو شد وافراد چندانی‌هم بدیدن آن نرفتند ؛ درواقع ، فیلم یك داستان غریب داشت. اما همین اثر درخارج ازمرزهای‌کشور، بهترین فیلم من معرفی شد . من نمی‌خواهم قضاوت‌کنم، من فقط فیلم می‌سازم وبعدهم یکبار آنرامی‌بینم . لذا قادر به‌قضاوت آنها نیستم .

■ **من غالباً مبهوت فصلهای طولانی فیلمهای شما هستم ، صراحت ودرستی آنها .**

یانچو ــ ازمزایای این طرز فیلمسازی ، همیشه تازه ماندن‌است . به‌تجربه به من ثابت شده است‌که بیشتر ازسه سکانس نمی‌تــوان‌گرفت . درمورد چهارم یاپنجم سنگینی واشکال کار بحدیست‌که از صحنه‌هــای تمرین فیلمبرداری می‌کنیم . در « سرخ و سفید » و « بادهــای زمستان » فصلهایی هست‌که از روی تمرین‌های حقیقی ، گرفته شده‌است . Sirollo طولانی‌ترین قسمت‌هارا دارد . لذا می‌توانم بگویم‌که برای تدارك آنهاکه ۱۰ تا ۱۱ دقیقه ازفیلم‌را تشکیل می‌دهند ، چهار تا پنج ساعت تمرین می‌شود .

■ **بجز روسیه ، درنقطه دیگری خارج‌ازکشور هم‌کارکرده‌اید ؟**

یانچو ــ نه ، در روسیه تکنیسین‌هــا ، متصدی دوربین ، نورپرداز ، متصدیان دالی ، وغیره ، همگی مجارستانی بودند . آنها مثل یك گروه باهم‌کارکردند . بابیگانه‌ها این‌کار خیلی مشکل است .

■ **چرا هنرپیشه‌های مجارستانی‌را باخودتان به‌روسیه بردید ؟**

یانچو ــ حقیقتاًنمی‌دانم، گرچه‌هنرپیشه‌های مجارستانی قسمت‌های‌مجارستانی‌را بازی‌می‌کنند. فکر می‌کنم این یك جنبه روانی داشته باشد . اگر یك پسر روسی درحال ایفای نقش یك مجارستانی میشد ، برای من نمی‌توانست دارای احساس واقعی بنظر آید . بخصوص‌که در«سرخ وسفید» بداهه‌سازی بسیاری هست . برای مثال، صحنه رقص درجنگل بامتن فیلمنامه توفیرداشت.

■ **ایده رقص درصحنه جنگل درفیلم «سرخ و سفید» چگونه به‌شما منتقل شد؟ همه انتظار یك صحنه میگساری وعیاشی‌راداشتند و وقتی باآن صحنه‌ها مواجه می‌شدند ، فوق‌العاده شگفت‌آور بود .**

یانچو ــ بله ، این تغییر درواقع دلتنگ کننده‌هم بود .

■ **وچه چیزی دراین محصول مشترك روسیه ومجارستان جالب بود ؟**

یانچو ــ فکرمی‌کنم ماچندان«سوسیالیست ــ رئالیست» قدیمی را درفیلم تفسیر و تعبیر نکردیم. فکرمی‌کنم این‌فیلم یك یادآوری‌درباره «آیزاك بابل» نویسنده بزرگ روس است . داستانهای اوکوتاه وساده است . درفضای این فیلم و ، دریك مورد ، من می‌خواستم خواسته اوراکه می‌خواست رمانتیك باشد ، ذکرکرده باشم . اما اشاره من درمورد آن صحنه‌اینست‌که ما بحد کافی بفکر مردم یازندگــی نبوده‌ایم درحالیکه زندگی‌هم مثل آنست .

■ **اشاره‌دیگری‌که مایلم درمورد«سرخ‌وسفید» ذکرکنم اینست‌که جمعیت همچون‌گروهی مطیع وسربراه عمل می‌کند . آنها حدود یك هزار نفر هستند وآنقدر مسلط هستند که بدرستی به‌گروههای متعدد بپیوندند ، مبارزه ، اعــلام بدون هرگونه آشنایی ، تا صحنه آخر درفیلم . . .**

یانچو ــ خب ، این موردی دریك جنگ است ، درمجارستان تعدادی منتقد محافظه‌کار هستندکه به‌من حمله کرده‌اندکه چــرا نتایج همسانی‌ازآنهاکسب‌کرده‌ام. آنهاازمن‌می‌خواستند که «گروه دلیر ، بیشتر وبهتر نشان داده‌شود».

حرفهائی بامیکل آنجلو آنتونیونی
دربارهٔ آخرین فیلمش

حرفه : خبرنگار

نوشته : فیلیپ استریك
ترجمه : مسعود مدنی

PROFESSION: REPORTER

اواخر اکتبر ۱۹۷۳ ــ حدود هیجده‌ه... است که ، «**میکل آنجلو آنتونیونی**» وچهل ن... گروه فیلمبرداری او ، برروی فیلم جدید دو میلیون ونیم دلاری کمپانی متروگلدوین‌ما... کارمی‌کنند. آن‌ها درطول این مدت ، به‌مونیخ، بارسلون ، آلمریا ، ومالایا سفرکرده ، ومدتی را نیز دربستر خشك رودخانه‌ای درالجزیر... گذرانده‌اند ، یك‌بار باتاکسی وباسرعت زیا... اطراف میدان «راسل»راگشته‌اند ، تا «مار... اشنایدر» را بیابند ، درحالیکه خبرنگارانی که تنها میخواستند ، درباره «آخرین تانگو» با ا... صحبت‌کنند ، اورا بسرحد خشم و دیوانگی رسانده بودنـــد . گروه فیلمبرداری همچنین باخبرنگاران اسپانیائی‌که ظاهراً ، انتظار مشاهد... یك صحنه عیاشی دیگررا در دره مرگ داشتند ، برخوردهائی داشتند . اکنون آن‌ها ، آخرین روزهای فیلمبرداری‌را درلندن می‌گذراندند ، و دریك استودیوی کوچك ، کمی دورتر از «لدبروك‌گرو» ، گردهم آمده بودند . موسیقی «گوستاومالر» ، بطور عجیبی‌درطول راهروهای باریك استودیو ، شنیده میشد . این‌جا محلی بود که«پل‌مك‌کارتنی» برای‌پارك‌کردن، اتومبیلش،



چار دردسر شده بود، وآگهی‌های رنگ‌پاشی شده روی دیوارهای خیابان روبرو، نشان‌میداد، «پرنس آن» و «والری سینگلتون» اخیراً ازدواج کرده‌اند.

★

فیلم تازه **آنتونیونی**، ابتدا باعنوان «**عزیمت مرگبار**» شروع شد. ازداستانی اریژینال نوشته «**مارك پپلو**» گرفته شده واین «پپلو» کسی بود که درتهیه فیلمنامه فیلم‌های «آگراندیسمان» و «زابریسکی‌پوینت» همکاری‌داشت، ومیخواست، شخصاً فیلمی کارگردانی کند. دو سال بودکه «**آنتونیونی**» درفکر ساختن فیلمی دیگر بودبنام Technically Sweet، که بخاطر آن، سفرهائی هم به‌آمازون، برای انتخاب‌محل‌های‌فیلمبرداری انجام داده بود. ولی **کارلو پونتی** باین نتیجه رسیده بودکه آمازون برای فیلمبرداری، محل خطرناکی است بهمین جهت تقاضای **آنتونیونی** را ردکرد. وفیلمنامه «**پپلو**» را در ازای‌آن‌به‌او پیشنهادکرد. ابتدا **آنتونیونی** مخالفت کرد، ولی ظاهراً، هزینه فیلمی‌راکه او میخواست بسازد، بیشتر ازآن بودکه مسئولیت ساختنش‌را به‌کارگردانی ناآزموده واگذار کنند. ازطرفی، **آنتونیونی**، هنوز برای یك فیلم دیگر، تحت قرارداد، **کارلو پونتی** بود. وبالاخره ناچار به‌تسلیم شد. منتها بااکراه ویك مهلت تقریباً شش هفته‌ای، وتشویش‌هائی درمورد، انتخاب، ستاره‌های معروفی‌که قرار است درفیلم بازی کنند. **آنتونیونی**، بالاخره، همراه با **جك نیكلسون** عازم آلمان شد، وعنوان فیلم‌را بنام «**خبرنگار**» تغییر داد. عنوانی‌که مورد پسند همگان بود. تااینکه قسمت امور حقوقی کمپانی مترو، آن‌هارا متوجه ساخت‌که یك مجموعهٔ تلویزیونی امریکائی باین‌نام وجود دارد. بهمین جهت نام فیلم‌به «**حرفه : خبرنگار**» تغییر یافت که‌کسی زیاد ازآن خشنود نبود ولی درطول فیلمبرداری این نام همچنان باقی ماند.

داستان فیلم بصورت یك «سرّ» حفظشده بود. نه‌بخاطر آنکه ماجرای فیلم، عناصری از یك داستان مهیج وجنائی دربرداشت (همانطور که آگراندیسمان نیز دارای آن‌ها بود)، بلکه بخاطر آن‌که هنوزاحتمال داشت، داستان‌درطول مرحلـه فیلمبرداری تغییر کنـد. آنتونیونی باعقیده‌ای‌که به‌شکل‌وفرم‌فیلم‌داشت، نمی‌خواست محدود و مقید به‌یك داستان، منظم ودقیق‌شود. بدین‌ترتیب، هرگونـه خلاصه داستان فیلم، تازمانی‌که او تدوین نهائی‌را برروی فیلم تمام نکرده بود، غیر ممکن بود. ولی درطرح کلی، «**حرفه : خبرنگار**»، ماجرای یك خبرنـگار تلویزیونی، خسته وناامید (نیکلسون) است‌که درمأموریتی به‌کشور آفریقائی جنگ‌خیز «چاد» درمقابل موقعیت غیر منتظره‌ای قرارمی‌گیرد، که‌درآن نقش مردی باو واگذار می‌شودکه شباهت بسیاری باو دارد. بدین‌ترتیب، خبرنگار، بلافاصله همسرش «**جنی‌رن‌اکر**» وتهیه‌کننده‌اش (**یان هندری**) را ترك می‌کند، تادربطن معدودی حوادث جهانی قرارگیرد. یکی ازاین وقایع، رابطه‌ای است‌که وی با «**ماریا اشنایدر**» پیدا می‌کند، که اورا ازطریق بعضی حوادث پیچیده، باچند هشدار ضمنی روبرو می‌کند. شخصیتی‌که خبرنگار، نقش اورا بازی می‌کند، جوابگوی تمام مشکلاتی است‌که او قبلاً سعی می‌کرده ازیکی ازآن‌ها فرارکند.

اکیپ فیلمبرداری از اینکـه **آنتونیونی** درطول مرحله فیلمبرداری، آرام وراحت بوده است خیلی خوشحالند (دراین مورد عبارت «وتقریباً خوشحال» جمله‌ایست‌که یکی ازافراد قسمت روابط عمومی فیلم درباره «آنتونیونی» با ناباوری اظهار داشته است).

ظاهراً، مراحل فیلمبرداری، بعدازیك مقدمه بد، بخوبی پیش رفته است وآن‌هم بخاطر تمام مواردی بوده‌که **آنتونیونی** اصلاً مایل به ارائه آن‌هادرفیلم‌نبوده‌است. درطول‌فیلمبرداری، **آنتونیونی**، همان رفتاری‌راکه ازاو انتظار میرفت داشته. بعنوان نمونه، وقتی دربارسلون ازتمام توریست‌ها درخواست‌کرد، **دوربین‌های** خودرا ازصحنه فیلمبرداری دورکنند، رفت وآمد، درخیابان‌ها قطع شده بود. یازده روز طول‌کشید، تا او یك نمارا بطریق دلخـواه فیلمبرداری‌کند. او یك قسمت ازکاغذدیواری راکه بزحمت درزمینه صحنه‌ای دیده میشد، بعد ازبرداشت سوم، عوض‌کرد، تارنگ مورد نظر را در صحنه ایجاد کند. «**آنتونیونی**» همان فیلمساز وسواسی ومتلون‌المزاج قدیمی است. وجای تعجب بودکه هنوز، هیچ برخورد قابل ذکر، یادخالتی ازجانب کمپانی مترو یا**کارلو پونتی**، که **آنتونیونی**‌را کاملاً آزادگذارده‌بود، بعمل نیامد، ونه‌هیچ مشکل دیگری درمورد، برنامـه کار یاهزینه فیلم‌که درتمام دوران فیلمسازی **آنتونیونی**، از زمانی‌که اواولین فیلم مستند خویش‌را بهم وصل می‌کرد، دائم ذهنش را مغشوش‌کرده بود. او بطور ساده، وبآرامی، برای خود فیلمی ساخته بود. وقتی اورا دیدم، متفکر، اطراف «**جنی رن‌اکر**» می‌گشت. زیر لب باالحنی خسته‌گفت، «**نه، آن نیست**»، دختر متصدی قفسه لباس‌هـا، جالباسی‌هـارا مثل



جك نیكلسون وماریا اشنایدر

پروانه‌های فلزی بحرکت درآورد، دسته‌ای لباس‌راکه درمیان اثاثیه بود، روکش کشید. یك دست لباس شلواری زردکمرنگ، حاضر شد. آنتونیونی، کم وبیش خوشحال بنظر میرسید. همه بداخل اطاق تدوین رفتند، که بطرز ساده‌ای بصورت یك استودیوی تلویزیونی درآمده بود. در داستان فیلم، این‌جا محلی بودکه، آخرین فیلم‌گزارشی نیکلسون برای فهمیدن بعضی سر نخ‌ها دقیقاً نمایش داده میشد. (احتمالاً یك نوع بازسازی ازفیلم اگراندیسمان؟). چهل نفر گروه فیلمبرداری، بزحمت دراطاق گنجیده بودند. ازخانم رن اکر پرسیدم، آیا کاردراین فیلم، نظیرکار با «دوسکین» است. وبی‌هیچ تعجب، جواب منفی گرفتم وبعد او لحظاتی فکر کرد وگفت: «خوب، شباهتهائی‌هم وجود دارد، مثلاً، هردوکارگردان، ازجمله نوابغ هستند، وازآنچه، ازهنرپیشگان میخواهند، نوعی آگاهی غریزی دارند. ودرانتظاری‌که از بازی هنرپیشگان دارند، کاملاً شبیه یکدیگرند. سپس اورا به‌محوطه فیلمبرداری خواندنـد. جلوی دوربین، ناگهان درچهره‌اش حالت یك استقلال بی‌دوام ظاهر شد، ولحظه‌ای‌که، موهای گندمگونش، کنارچهره لاغرش می‌لغزید، کاملاً شبیه‌به مونیکاویتی شده بود. ازکسی پرسیدم، چه‌کسی طرح آرایش موهای خانم رن اکر را داده است. البته‌کسی‌که این طرح‌هارا داده بود، جز، آنتونیونی کس دیگری نبود، دراینحال ایتالیائی‌های گـروه فیلمبرداری به شدت می‌خندیدند، یان هندری ازمیانشان، پیدا شد. او درحالیکه مضطرب بنظر میرسید، گفت: «نقش من نقش خیلی بزرگی‌نیست ولی راضی‌کننده است». نه او نمی‌توانست، ظاهراً، از کارهای آنتونیونی چیزی بفهمد، آنتونیونی‌که درزمان فیلمبرداری همواره، همه چیزرا تغییر میداد، کلمات را، طول صحنه‌ها را، نور را، سرعت حرکات را وتأکیدها را.

یان هندری ادامه داد: او همه‌کارها را درذهنش حفظ می‌کند، که مشکل است ازآن‌ها چیزی فهمید. بازی‌ها برطبق نظراو ودرسرعت و ریتم دلخواهش انجـام میشود. او واقعاً کارگـردان برجسته‌ای است، چراکه، آنچه دیگران دریك جمله می‌گویند، او دریك‌کلمه بیان می‌کند. من فقط امیدوارم، ازنظربازی، کیفیتی‌را ارائه دهم‌که او میخواهد». هیچ‌کس دربین بازیگران، شکی نداشت‌که آنتونیونی دقیقاً آنچه‌راکه میخواهد ازبازیگران می‌گیرد.

آنتونیونی‌را درپشت ماشین بزرگی‌که‌میان بارکش‌ها واتوبوس‌ها ایستاده بود یافتم. او ظاهراً برای صحبت درباره فیلمش، درباره همه چیز، بغیراز داستان فیلم، بسیار آماده بود. «فکر نمی‌کنم، جزئیات داستان‌را باید گفت، چراکه درآن صورت‌کسی به‌فیلم توجه نخواهد کرد. من هرگز نخواسته‌ام، داستان فیلمی‌راکه قرار است، ببینم، ازقبل بدانم. این امر باعث میشود، داستان، اثر خودرا ازدست بدهد».

پرسیدم: آیا او آگاهانه به‌تغییر فیلمنامه برای نزدیك کردن آن به‌افکارش پرداخته. آنتونیونی درجواب گفت «بامقایسه باآنچه‌مارك نوشته بـود، انتهای داستان را تغییر دادم. همینطور ابتدای آن‌را وبسیاری چیزهای دیگر را. بایستی فیلم‌را بیشتر به‌وجود خود نزدیك میکردم. نکته‌ای‌را باید به‌شما بگویم، این فیلم آگاهانه‌ترین فیلمی است‌که تابحال ساخته‌ام. من درشرایطی کاملاً منفصل وبی‌تفاوت، کار روی فیلمنامه‌را آغازکردم. چراکه محیط این چنین اقتضا می‌نمود. ولی کم‌کم خودرا بیشتر و بیشتر در داستان احساس کردم. وسپس سعی کردم، برای همه چیز دلائلی بیابم. سعی‌کردم، خودرا درداستان حس‌کنم، خودم‌را در داستان بگذارم. وبالاخره درانتها، همه چیز بطور ناآگاهانه وغریزی ازکار درآمد. اندیشه اصلی فیلم درباره مردی است‌که شخصیت خود را تغییر می‌دهد. و من دریافتم‌که خود شخصاً بسیاری اوقات این تغییر شخصیت‌را درخویش احساس‌کرده‌ام. ماهرلحظه برطبق اعمالمان، درحال تغییر شخصیت هستیم. درحالیکه، خود هرگز نمی‌دانیم درچند دقیقهٔ دیگرکه‌شخصیتمان دوباره تغییر خواهدکرد، چه‌کارهائی انجام میدهیم».

پرسیدم، آیا داستان‌را به‌تناسب شخصیت دو هنرپیشه اصلی فیلم، تاحدی تغییر داده‌است، چراکه آن دو، هنرپیشگانی هستندکه بخاطر سبك کاملاً مشخص بازی خود معروف هستند.

آنتونیونی گفت: «نه بلکه فکر می‌کنم، فیلم نحـوه بازی آنهارا تغییر داده است. نیکلسون درابتدا، بسیار بی‌تفاوت بود. چنین فکر می‌کنم، چراکه او درابتدا به‌روش‌دلخواهم بازی نمی‌کرد. من ازبازیگران مثل عناصر یك تصویر استفاده می‌کنم. بعضی اوقات، مهمترین عامل تصویر آن‌ها هستندولی‌نه‌همیشه. بازیگران عادت‌کرده‌اند، درباره همه چیز باکارگردان، بحث‌های طولانی داشته باشند. من فکرنمی‌کنم، این‌کارضروری‌باشد، چراکه می‌توانید، هزاران کلمه بگوئید وصورتتان می‌توانـد، هزاران حالت‌را کاملاً بیان‌کند. وتنها کارگردان‌است که می‌تواند، تصمیم بگیرد. هنرپیشه نمی‌تواند، چراکه او فیلم‌را تنها ازطریق شخصیت خویش می‌بیند. نمی‌دانم موفق شده‌ام یا نه، ولی سعی کـردم، نیکلسون‌را تاآن‌جاکـه ممکن است به‌شخصیت خود در فیلم نزدیك‌کنم. چیزی کاملاً سوای آنچه او تابحال بازی‌کرده».

ولی این‌را باید بگویم. بدون او نمی‌توانستم



جنی روناکر در صحنه‌ای از فیلم



این فیلم‌را بسازم، چراکه او شخصیت برجسته‌ای دارد وچهره‌اش فوق‌العاده است . نگاهش بسیار سرد وتند است . برای بازیگر حرفه‌ای وآگاه ازفنون بازیگری ، نظیر او ، قبول موقعیت دوربین ساده وآسان نبود . ولی اوهرگز اشتباه نمی‌کند ، هرحالتی را طبیعی جلوه می‌دهد ، برخلاف ماریا اشنایدرکه هرلحظه اشتباه می‌کند، نمی‌داند دوربین کجاست ، ولی این‌هم بنوبه‌خود بسیار جالب است، چراکه ماریا اشنایدر می‌تواند، درون یك صحنه خودرا متمرکزکرده وهمه چیزرا فراموش کند . او خیلی سینمائی است . چهره‌اش بسیار زنده است وروی‌پرده سنگینی می‌کند ، وشما تنها متوجه او می‌شوید» .

نمی‌دانستم ، آیا تجربیاتش در آمریکا واخیراً درچین ، دو نقطه کاملاً متضاد ، بالاخره دیدگاه تریلوژی معروفش‌را درباره افراد طبقه متوسط شمال ایتالیاکه تنها آفتاب رومش ، آن‌هارا درفیلم کسوف کمی بهم نزدیك می‌کند ، اساساً تغییری داده است .

آنتونیونی در جواب گفت : «**بخاطر می‌آورم ، وقتی فیلمبرداری فیلم «زابریسکی پوینت» بپایان رسید ، من بعداز تقریباً دو سال زندگی درخارج ازکشور به‌ایتالیا بازگشتم ، بعد از آنکه عملاً دور دنیارا گشته بودم ، خودرا بی‌ریشه احساس می‌کردم . واقعاً شخص دیگری بودم ، ونمی‌دانم آیا این حالت خوب بود یابد . ولی چیزی‌را مسلماً ازدست داده وچیز دیگری‌را بدست آورده بودم بنابراین ازیك جهت مجبور بودم ازابتدا شروع‌کنم ، وآنچه مورد علاقه‌ام بود ، بیابم . وقتی به‌چین رفتم ، میخواستم تجربه‌امرا به‌آخرین حد برسانم ، چراکه چین واقعاً بعد دیگری از زندگی است . فلسفه‌دیگری است ، کاملاً یك جهان تازه است . ازاین جهت خواستم این تجربه‌راهم بکنم . اکنون‌که به‌فیلم زابریسکی پوینت وچین بازمی‌نگرم ، می‌بینم ، درآنها ، نقش یك بیننده‌را داشته‌ام ، یك خبرنگار . واین همان احساسی است‌که کاملاً درفیلم «حرفه : خبرنگار» نیز دیده میشود . این فیلم تاآنجاکه تصویر مورد نظر است ، یك فیلم واقع‌گرایانه است . چراکه دوربین همیشه حالت عینی وبی‌طرف دارد . درست همانطورکه شخصیت اصلی فیلم حالت یك شاهدرا دارد . بنابراین تصمیم‌گرفتم ، دوربینم ، کنار بایستد و بنوبه‌خود یك شاهد ماجرا باشد» .**

پرسیدم آیا درانتها سخن ازهیچ تمایل سیاسی بمیان نخواهد آمد ، یك خبرنگار بندرت می‌تواند ، امروزه دراین زمینه کاملاً بی‌طرف باشد .

آنتونیونی جواب داد : «**دراین فیلم‌جدید من یك تمایل سیاسی وجود دارد وآن‌هم خیلی شدید ، چراکه قهرمان فیلم بدلائل بسیار فردی شکست خورده . اول اینکه زندگی زناشوئی رضایت‌بخشی نداشته ، ودراین حال بچه‌ای‌راهم بفرزندی قبول‌کرده ، که‌البته رابطه بین او وبچه دوام نیاورده است درچنین موقعیتی خبرنگار می‌بیندکه ازحرفه‌اش‌هم راضی وخوشنود نیست بهمین جهت میخواهد بیشتر وابسته و مسئول باشد ، ولی نمی‌داند چطور . بنابراین می‌رود ، فیلمی مستند درباره آفریقا بسازد . ودراین موقعیت است‌که بامشکلات کشورهای جهان‌سوم روبرو میشود. من می‌توانم بگویم ، دراین‌لحظه، یك دیدگاه شدید سیاسی دراو پیدا میشود . دراین حال اگر بخواهید تمایلات سیاسی ، درفیلم‌های قبلی‌ام پیداکنید ، ممکن است ، این تمایلات چندان صریح نباشند ، ولی دراین فیلم جدید به‌سطح می‌آیند» .**

عکس‌هائی‌که «**میرّلا ریکیاردی**» ازکنیا، گرفته بود ، بهمراه‌گزارش‌های **آنتونیونی از آمازون** بخاطر آوردم وپرسیدم آیا جنگل‌برای او اهمیت ویژه‌ای دارد . **آنتونیونی** ، علاقه و تمایل فراوانی‌راکه به‌آفریقا دارد ، تصدیق کرد وگفت وقتی روزنامه‌نگار ساده‌ای بیش‌نبود و برای اولین‌بار وارد رم شده بود، او را به‌مأموریت آفریقا فرستاده بودند ودرآن موقع تمام منطقه آفریقارا زیرپا گذاشته وهرگزآن‌را فراموش نکرده بود واضافه‌کردکه یك روز ممکن است ، فیلم‌کامل ودلخواهش‌را درآنجا بسازد . وی ابتدا می‌خواست ، بانوعی دوربین جدیدکه درانگلستان آن‌هارا پیداکرده بود دراین فیلم آزمایش‌هائی انجام دهد . دوربینی که قادرست اورا در راه عملی‌کردن فکری‌که همیشه درذهن داشته ، کمك‌کند . فکر ، رنگ کردن یك فیلم . آنتونیونی دراین باره‌می‌گوید:

«**این‌گونه دوربین‌های فیلمبرداری «تله فتو»، مجهز به‌دستگاه تنظیم ازدور هستند ،که می‌توان باآن‌ها ، رنگ‌هاراره‌بری وکارگردانی کرد ، بطور نمونه : من یك دوربین بروی‌آسمان و دوربین دیگری برروی یك ساختمان قصر تنظیم‌کرده وفیلمبرداری آن‌هارا بوسیله این دوربین‌ها انجام دادم ، تصویر بدست‌آمده ، باکنتراست‌های عجیب ، ساختمان بارنگ سبز درزمینه آسمان بارنگ نارنجی بود . رویهمرفته بااین دوربین می‌توان درحال فیلمبرداری ، رنگ‌دلخواه را درفیلم ایجادکنید، تنهاکافیست دکمه‌ای‌را فشار دهید ، من در ذهنم ، فیلمی می‌بینم ازصحنه‌های واقعی ، صحنه‌های خاطره وصحنه‌های تخیلی ، ولی دوربین ازهرچه در جلوی آن‌است ، فیلمبرداری می‌کند. درحالیکه ذهن انسان ، چنین نیست ، ما تنها ، فضاها ، رنگ‌ها ، قسمت‌ها وتکه‌های‌کوچکی ازحادثه‌ای را بخاطر می‌آوریم ، من میخواهم ، فیلم این تجربیات‌راکشف‌کند . وآن‌هم تنها بوسیله این دوربین‌ها امکان‌پذیر است . برای فیلم صحرای سرخ ، من درخت‌هارا به‌رنگ سفید درآوردم، که‌نشان دهم ، آن‌ها ازبین رفته‌اند (وقتی بعدا بآنجا بازگشتم ، فهمیدم ، پیش‌بینی من درست بوده ودرخت‌ها دراثر سموم‌کارخانه نزدیك ازبین رفته‌اند)، ولی وقتی خواستیم ازآن‌ها فیلمبرداری کنیم ، نور صحیح نبود وآن‌ها به‌رنگ سیاه روی فیلم ضبط شدند . وسپس کم‌کم رنگ بخود شکل‌گرفت ، ولی هیچگاه نتوانستیم دقیقا رنگ مورد نظررا بدست بیاوریم . ولی بااین وسیله جدید ، دیگر این کاری مشکل نخواهدبود، من این‌کاررا بصورت الکترونیکی انجام خواهم داد».**

یکی ازتجهیزاتی‌که درطول فیلمبرداری فیلم «حرفه : خبرنگار» نظر آنتونیونی‌را بسیار جلب‌کرده ، یك جراثقال جدید است . دوربین فیلمبرداری روی یك دستگاه‌حرکت نصب شده وعملاً می‌توان ازهمه جهات‌وسیله‌آن‌فیلمبرداری کرد . **آنتونیونی** دراین‌باره گفت‌که آخرین صحنه فیلم براساس وجود این وسیله تحرك‌بسیار جالب ساخته شده‌که درآن بوسیله این دستگاه . دوربین بداخل پنجره رفته ، ازآن دور شده وبروی پشت بام می‌آید . کار بااین دستگاه‌برای افرادگروه فیلمبرداری بسیار لذت‌بخش بوده . بنظر میرسد آنتونیونی درطول هیجده هفته گذشته ، لحظات لذت‌بخشی راکذرانده است. او می‌گوید : «**وقتی صبح‌ها به‌صحنه فیلمبرداری وارد میشوم ، نمی‌دانم چه فیلمبرداری خواهم کرد ، وقتی این فیلم‌را شروع‌کردم ، روز قبل ازآن ، می‌دانستم روز بعد ، چه صحنه‌ای‌رادقیقاً فیلمبرداری خواهم‌کرد . واین امر تقریباً خسته کننده‌بود . ولی کم‌کم‌وبتدریج خودرا درداستان احساس‌کردم ، وناگهان همه چیز داستان بخود شکل گرفت ، و فیلمنامه برایم بسیار روشن و واضح شد . درابتدای شروع کار ، فیلم مثل قطعات یك موزائیك بود . قسمتی در مونیخ ، قسمتی درآفریقا ، قسمتی دراسپانیا ، قسمتی در لندن و دوباره قسمتی دراسپانیا . کار درهم وبرهم بود ، ولی بعدازمدتی ، یکروز متوجه شدم واقعاً همه چیز درذهنم بروشنی مشخص است، هرقسمت ازفیلمنامه، هرقسمت ازموزائیك. وازآن زمان ببعد ، من دیگر درباره فیلم فکر نکردم . وقتی فیلم‌های قبلی‌امرا فیلمبرداری می‌کردم ، گرچه‌کلمه‌ی مناسبی نیست ولی واقعاً در رنج بسیار بودم . ولی درفیلمبرداری این فیلم چنین نبودم ، ونمی‌دانم چرا ، واقعاًنمی‌دانم. ساختن این فیلم مثل آن بودکه بدیدن فیلمی میروم.»**

نقل از : سایت اندساوند

نوشته : رابین وود
ترجمه : ح . زاهدی

ساختمانهای هولناك دنیای ژرژ فرانژو

GEORGES FRANJU



صحنه‌ای ازفیلم مستند موزهٔ نظامی «هتل دزانولید»

کلمه مستند زمینه وسیعی ازامکانات‌متعدد را دربرمی‌گیرد . اغلب بویژه درعبارت «سبك مستند» ــ این‌کلمه بمعنای‌گزارشگری یعنی بادرجات متفاوت اشتباه وابهام بکاربرده‌می‌شود. می‌دانیم‌که درهنر ، عینیت تام وجود ندارد . هرعمل یك فیلمساز متضمن اخذ تصمیم است (انتخاب محل و نوع حرکت دوربین ، تعیین طول زمانی یك نما وغیره) وحتی اگرفیلمساز اصولاً درچنین مواردی آگاهانه تصمیم نگیرد، مثلاً تعیین محل دوربین‌را به‌عامل تصادف واگذارکند، دوربین‌را حرکت ندهد و سعی نکند بااستفاده ازپیوندنماها تأثیرخاصی‌راتقویت کند ، بازچنین تصمیم‌هائی آگاهانه یاناخودآگاه تابع عوامل روانی وایدئولوژیکی شخصی او خواهد بود . درپائین‌ترین درجات سوادسینمائی بعضی از قراردادهــای فیلم‌های خبری مانند فیلمبرداری بی‌رنگ و روح بعنوان سبك مستند پذیرفته می‌شود حال آنکه بدیهی است چنین خصوصیاتی بهیچ‌وجه نمی‌توانــد نشان‌دهنده واقعیت عینی باشد . معمای غریبی است‌که‌هنوز هم فیلمبرداری سیاه وسفید درمفهومی نامشخص واقع‌گرایانه تلقی‌می‌شود بطوریکه حتی‌یك فیلم آشکارا تصنعی وقراردادی مانند **آخرین نمایش فیلم** همه‌جا بخاطر جنبه‌های واقع‌گرایانه‌اش ستایش می‌شود ، گوئی‌که کیفیت عکس‌گونه عامداً تحمیل شده‌اش، بخودی خود به‌آن صحت استنادی می‌بخشد . ازطرف دیگر عده‌کمی صفت مستند یاحتی واقع‌گرایانه‌را به‌فیلم **اکسدوس** نسبت می‌دهند ، حال آنکه این فیلم ازنظر سبك ــ بازسازی تاریخی ، استفاده ازمکان‌های‌واقعی و استفاده از رنگ ودید عمیق پاناویژن ــ حد اقل باندازه فیلم **آخرین نمایش‌فیلم** معقول‌وقابل

قبول است حتی اگر صحت تاریخی آن‌راچند قابل اعتماد ندانیم.

هیچگاه چیزی به‌نام سبك مستند وجود نداشته است. منتها می‌توان آثارمستندرا برمبنای اینکه موضوع آنها مستقل ازاراده کارگردان وجود داشته ونقش کارگردان محدود به‌انتخاب فیلمبرداری وپیوندنماها باشد، بعنوان یك‌ژانر درنظر گرفت. ولی این ضابطه نه‌کاملاً روشن است ونه‌غیر قابل تغییر (مثلاً این ضابطه شامل مواردی‌که کارگردان برای‌فیلم‌کردن یك صحنه واقعی آن‌را دوباره‌سازی می‌کند نمی‌گردد) ودر دو دهه گذشته کارگردانانی‌مانند **روسه‌لینی، گودار**، و**ماکاوی‌یف** بنیان چنین ضابطه‌ای را بکلی درهم ریختند. مثلاً فیلم **سفر به‌ایتالیا** افسانه و واقعیت‌را بطرزی جدائی‌ناپذیر درهم می‌آمیزد و با استفاده ازسبك وپرداختی پیچیده هریك‌را متقابلاً ازدیگری بارور می‌سازد. این فیلم درعین حال مستندی درباره ایتالیـا از دیدگاه خارجیان بطورکلی وکاترین (اینگرید برگمن) بطور اخص ونیز جنبه مستندی درباره عکس‌العمل کاترین (اینگرید برگمن) در رویا روئی باایتالیاست. پرداخت **روسه‌لینی** هرگونه وجه تمایز بین نقش ونقش‌آفـرین‌را ازمیان برمی‌دارد واین‌که برگمن درهمه حال درحال ایفای نقش است لحظه‌ای توجه‌را ازاین حقیقت که فیلم ازیك‌نظر بسیار مهم درباره خود اوست و اینکه **روسه‌لینی** عکس‌العمل واقعی او رامورد استفاده قرار می‌دهد و اوراهم بعنوان یك نقش آفرین وهم بعنوان یك زن بکارگرفته است، منحرف نمی‌سازد. شباهت‌های بین‌وضعیت کاترین و وضعیت اینگرید برگمن نه‌کاملاً دقیق ولی بهرحال کافی است. بی‌شك می‌توان استدلال کردکه عکس‌العمل طبیعی بازیگرجلوی دوربین وعدم حضور خود آگاهی مخصوصی‌که روش **سینما ــ حقیقت** وگسترش این استدلال تا یك مرحله دیگر اینست‌که هرفیلم دریك معنی مستند است ویك چنین تصوری بنیان قسمت بزرگی ازسینمای امروز (بدون شك سینمای گودار ازپس **ازنفس افتاده**) را می‌سازد. درغایت معنای **سفر به ایتالیا** یا (**خدا حافظ فیلیپین** یا **دو سه چیزی‌که درباره او می‌دانم**، وغیره وغیره) نه درتسخیر واقعیت عینی ــ مربوط به‌ایتالیا یا اینگرید برگمن ــ بلکه دربازتاب اخلاقیات و متافیزیك شخصی یابطورکلـی در بازتاب جهان‌بینی **روسه‌لینی** برآن واقعیت قرار دارد.

ولی این‌گفته درباره هراثر مستند ارضاء کننده‌ای صدق می‌کند و نیز درباره هرفیلم داستانی موفق. همانگونه‌که یك نویسنده مانند **دی. اچ. لاورنس** می‌توانست بدون کمترین احساسی عدم تداوم ازداستان‌نویسی به‌شعر، مقاله وسفرنامه تغییر زمینه دهد، فیلمسازان









بالا: اولین شب
وسط طرف راست: سردر مقابل دیوار ــ طرف چپ: چشمان بدون صورت
پائین: خون حیوان

نیز ازفیلم مستند به‌فیلم داستانی وبالعکس تغییر زمینه داده‌اند بنحوی‌که هرگونه طبقه‌بندی‌سخت وسفت‌را بی‌معنی می‌نماید. این‌گفته بی‌گفتگو درمورد **روسه‌لینی** صدق می‌کند وبراستی او چنان آسان ازفیلمسازی بسبك نئورئالیست به ملودرام شاعرانه، فیلم مستند وحتی بازسازی تاریخی تغییر زمینه می‌دهدکه تنها کلید درك هنر او ــ هنر یك مؤلف سینمائی داستان، شعر ومقاله ــ نامشخص‌بودن اساسی این نوع طبقه بندی‌هاست.

در دو مورد بخصوص **ژرژ فرانژو** و **آلن‌رنه** بنظر می‌رسد ازبعضی نظرها متفاوت بااین وضعیت عمومی باشد. معمولاً چنین فرض می‌شودکه فیلم‌های کوتاه این دوکارگردان نوعی پیش‌درآمد برفیلم‌های داستانی آنهاست واینکه اگر شرایط اجازه می‌داد آنها یکراست دست به‌ساختن فیلم‌های داستانی می‌زدند. بااین حال می‌توان ادعاکردکه بهترین فیلم‌های‌کوتاه آندو درحقیقت شخصی‌ترین قسمت ازکارهای آنهارا تشکیل می‌دهد. فیلم‌های مستند **رنه**کمتر ازفیلم‌های داستانی او متکی به ــ وگرفتار قید و بند ــ ساختمان‌های پیچیده ادبی هستند. و با آنکه فیلم‌های داستانی **فرانژو** را بدرجات متفاوت (غالباً خیلی زیاد) می‌ستایم، نمی‌توانم این احساس‌را ازخود دورکنم‌که او فرم‌داستانی فیلم‌های بلندرا مزاحم می‌یابد واینکه حیات فیلم‌های بلند او درچند لحظه دارای کیفیت شاعرانه نیرومند متمرکز است. چنین لحظاتی دریك فیلم داستانی بلند بالطبع پراکنده ومعدود است حال آنکه یك فیلم کوتاه مانند **هتل دزانولید** را می‌توان منحصراً از چنین لحظاتی ترکیب‌کرد. بدیهی است‌که اینگونه شعرهای سینمائی هیچگونه ارتباطی باعینیت مفروض‌سبك مستند ندارد. این فیلمها ازپدیده‌های موجود در دنیای واقعی صحبت می‌کنند ولی این تنها وظیفه ویاحتی وظیفه عمده آنها نیست. درآنها دید شخصی چنان غالب است‌که دنیای ویژه‌ای آفریده می‌شود، دنیائی وابسته به‌دنیای خارج که البته نباید بعنوان تصویری ساده ازآن تلقی‌گردد.

دنیاهای آفریده شده در فیلم‌های **فرانژو** و **رنه** متشابه، وابسته و دارای تأثیر متقابل هستند، گو اینکه مرکز ثقل هریك مخصوص به‌خود باقی می‌ماند. هسته مرکزی فیلم‌های **رنه** اندیشه و **فرانژو** احساس است. اولین فکری‌که باشنیدن نام **رنه** به‌ذهن تداعی می‌شود، شیفتگی او باتناقضات اساسی اندیشه است‌که اساساً یك درگیری فکری‌است. دردنیای **فرانژو** نیز تناقض‌گوئی بچشم می‌خورد ولی این تناقضات بطور ضمنی ازکشمکش‌های داخلی دنیای خاص او منتهی میشود. برای من نام **فرانژو** بیش از هرچیز حساسیت شدید نسبت به‌دردرا تداعی می‌کند حال آنکه وقتی به **رنه** می‌اندیشم به‌مفاهیم تقریباً عاری ازتصویر فکر می‌کنم. نام **فرانژو** بلافاصله تصاویر اغلب هولناك به‌ذهن می‌آورد؛ تصویر یك دیوانه‌که بادندانه‌های تیز اره صورت دیوانه دیگری را می‌درد (درفیلم **سردر مقابل دیوار**)، تصویر کنده شدن صورت **ژولیت مانییل** (در فیلم **چشم‌های بدون صورت**)، تصویر یال آتش‌گرفته اسب سفید ودرخت‌های شعله‌ور (درفیلم **توماس شیاد**) وتصاویر بی‌شمار ازرفتار عملاً خشونت آمیز در **خون حیوان** و خشونت نهفته در فیلم **هتل دزانولید**.

مقایسه دو فیلم **تمام خاطرات دنیا**، فیلم مستند **رنه** درباره‌کتابخانه ملی فرانسه وفیلم **هتل دزانولید** فیلمی‌که **فرانژو** چند سال پیشتر از ساخته‌شدن فیلم اولی ساخت، ازنظر آشکار ساختن وجوه تشابه و افتراق این دوکارگردان می‌تواند بسیار ثمربخش باشد. فیلم **رنه** بویژه دراستفاده ازموزیك متن بسیار مشابه **موریس‌ژار** برای تشدید احساس غرابت و شومی آشکارا مدیون فیلم **فرانژوست**.

درمقایسه بافیلم **هتل دزانولید**که موضوعی ذاتاً هولناك دارد، درفیلم **رنه** احساس وحشت وانزجار برموضوعاتی‌که به‌خودی‌خودوحشتناك ومنزجرکننده هستند (بطور عمده ردیف‌های بی‌پایان‌کتاب) تحمیل شده است و موسیقی **ژار** دراین میان نقش عمده دارد.

فیلم **تمام خاطرات‌دنیا** بانمائی‌ازیك‌دوربین فیلمبرداری ومیکروفون صدا شروع می‌شود بی‌آنکه موجود زنده‌ای برای بکارانداختن آنها حضور داشته‌باشد. دوربین همچون موجودی شیطانی یا ذیشعوری ازدنیاهای دیگر نگاه سرد وبی‌عاطفه‌اش‌را به ما دوخته‌است. تم فیلم‌کوشش انسان برای تنظیم وبافسارکشیدن واقعیت‌بی‌شکل ازطریق ضبط ونگهداری وطبقه‌بندی آن است، اما فیلم درباره این‌کوشش نظری دو پهلو دارد. ازطرفی حفظ گنجینه دانش بشر بعنوان عاملی‌که ممکن است بشررا ازطریق تفاهم وتنویر افکار به‌خوشبختی نهائی هدایت‌کند، جلوه می‌کند وازطرف دیگر کتابخانه بصورت مقبره عظیمی درمی‌آیدکه درآن‌کتاب‌ها مومیائی و مدفون شده‌اندکتابداران ونگهبانان کتابخانه‌که فاقد هرگونه رابطه زنده‌ای بامحتوای‌کتاب هستند وکتابداری برایشان تنها وسیله‌ای برای امرار معاش است بی‌شباهت به‌نگهبانان بازداشتگاه فیلم **شب و مه** نیست. هدف‌ها متفاوت است اما شباهت‌های روش خالی ازتذکار نیست، چه‌کار هردوگروه ممکن است تاحدی نمایشگر میل به‌تسلط بردنیا ازطریق تفکر عاری ازعواطف انسانی باشد وهنگامیکه میل به‌انضباط دادن وبه‌نظم درآوردن اشیاء وپدیده‌ها ازکل ماهیت انسانی ما («گره ظریفی‌که انسانمان ساخته») جدا می‌شود ودیگر نمی‌توانیم چیزهائی‌راکه انضباطرا برآنها مستقر می‌سازیم، ازهم تمیز دهیم. بدین ترتیب اندیشه وتعقل ارزش ویژه فیلم‌های **رنه**که درفرم وسبك آنها هویداست (نماهای از دور تعقیب‌کننده‌که دقیقاً گرایش اندیشه به‌تسلطرا تجسم می‌بخشد) مورد تردید قرار می‌گیرد. اینجاست‌که درمی‌یابیم بچه علت دوربین فیلمبرداری ومیکروفون صدا آنچنان ترسناك درابتدای فیلم نشان‌داده شده بود. آنها نشانه‌های‌گرایش بسوی مهارکردن وتسلط‌هستند و ماهیت مکانیکی آنها خود اشاره برتعقل بی‌بهره ازعاطفه دارد. بهمین جهت فیلم باطرح سئوال درباره وجود خود ودرباره وسیله‌آفرینش خود پایان می‌یابد.

درفیلم **هتل دزانولید**، **فرانژو** نیز یك مؤسسه ملی ــ موزه ارتشی ــ را برای موضوع فیلم انتخاب می‌کند. این فیلم‌را بیش‌از همه می‌توان باتوجه به‌طرح‌ها و الگوهای تصویری خاصی‌که مکرراً درفیلم‌های **فرانژو** (چه‌فیلمهای داستانی وچه آثارمستند) ظاهر می‌گردد، درك کرد. شاید منظره ساختمان‌های وحشت‌انگیز که درآن حوادث هولناکی اتفاق می‌افتد وما از ورود به‌آن بیم داریم ولی می‌دانیم‌که بایدبداخل آن پای‌نهیم، الگوی تصویر غالب در بیشتر فیلم‌های **فرانجو** باشد. دوربین ابتداحول‌وحوش ظاهراً بی‌خطر وعادی ساختمان‌را نشان می‌دهد ولی ما می‌دانیم‌که بزودی به‌داخل کشانده می‌شویم و شاهد آنچه‌که درآن رخ می‌دهد خواهیم بود. این الگوی تصویری ابتدادراولین فیلم مستندحرفه‌ای‌اش، **خون حیوان**، که‌مربوط به‌کشتارگاه بود، بکار برده شد. درفیلم **هتل دزانولید**، موزه ارتش ودر **نخستین شب** متروی پاریس ساختمان‌های هولناك فیلم هستند. تصویر خانه هولناك بصورت‌های‌گوناگون درفیلم‌های داستانی او نیز ظاهر می‌شود: تیمارستان در **سردر مقابل دیوار** خانه دکتر «گنه سیه» در **چشمهای بدون صورت** وبالاخره در **تزردکیرو** خانه‌ای‌که بصورت یك زندان درمی‌آید.

تصویر خانه هولناك تأثیر نیرومندش را مدیون چند عامل است. اولین وآشکارترازهمه اینکه ساختمان‌ها (حد اقل درفیلم‌های‌کوتاه) مکان‌هائی واقعی وازمراکز اساسی تمدنی‌که‌آنها (و ما) به‌آن وابسته‌ایم هستند: کشتارگاه غذا فراهم می‌کند، موزه ارتش یك مرکز عمده جلب جهانگرد و مترو یك شبکه ارتباطی بسیار ضروری است. واژه بیگانه‌سازی درمورد فیلم‌های **فرانژو** مفاهیم ضمنی فراوانی کسب می‌کند. درمورد فیلم‌های‌کوتاه او این واژه‌را می‌توان بمعنای ناآشناسازی آشنا (تعریف‌برشت)

بکار برد. وقتی ازدیدن فیلم‌های او فارغ می‌گردیم، تمدن خودرا بادیدگان تازه‌ای می‌نگریم. اما این واژه ازنقطه‌نظر روانی نیز به فیلم‌های **فرانژو** ارتباط پیدا می‌کند. تصور (یاشاید درك غریزی) دیوانگی هیچگاه ازسطح فیلم‌های او چندان بدور نیست. درخور توجه است‌که اولین فیلم طولانی او مربوط به‌ساکنین یك تیمارستان است و وادارمان می‌کند دنیای خارج‌را ازدیدگاه آنان بصورت فقط یك دیوانه خانه وسیعتر ببینیم. این بیگانه‌سازی چندجانبه ارتباط نزدیکی باارائه ساختمان‌های وحشتناك بعنوان ستون‌های تمدن دارد.

از اینجاست که ساختمان هولناك مفاهیم ضمنی اساطیری بخود می‌گیرد، چیزی درحد وسط بین خانه‌های تاریك وقدیمی فیلم‌های ترسناك وقلعه‌های داستان‌های پریان ـ گو اینکه فکر می‌کنم ما همیشه آگاهیم‌که هرچند **فرانژو** خود هیچگاه به‌موضوع بازداشتگاه نپرداخته‌است (موضوعی‌که به **رنه** واگذارکرد) داستان‌های پریان او درسایه بازداشتگاه‌های اسیران جنگی می‌گذرد. این جنبه ازکار **فرانژو** بیش از همه درفیلم‌های بلند تأکید می‌یابد ــ در **چشمهای بدون صورت** والبته درفیلم **داور**. و ازآنجاکه اسطوره درهمه حال درخصوصیات روانی گروهی ریشه دارد، ازاین اشتغال ذهنی دائم باساختمان به‌مفاهیم فرویدی می‌رسیم. درروانشناسی فروید خانــه سیمائی از شخصیت است (تصوری‌کــه **هیچکاك** در **روح**، **آنرا** فراوان بکارمی‌گیرد). اینجا نیزکار **رنه** موارد تشابه وحتی تأئیدبدست می‌دهد. درکار او نیز تصویر ساختمان هولناك پدیدار می‌گردد (بازداشتگاه، کتابخانه) هرچند که‌نه باچنان اشتغال‌ذهنی شدیدی ودر «**مارین‌باد**» اشارات فرویدی آن آشکارا بکارگرفته‌می‌شود که البته بسیار بدور ازمفاهیم باز وقصد بسهولت قابل کشف فیلم‌های **فرانژو** است. ولی ظهور مکرر آنها ناگزیر اشاره برآن داردکه آنها نماد ناخودآگاه یك تیرگی وحشتناك درونی ونشانه پدیده‌های دردناکی هستندکه درروح آدمی بوقوع می‌پیوندند. اشتغال ذهنی دائم **فرانژو** بادرد وقطع عضورا می‌توان نوعی حساسیت درد طلبانه توصیف‌کرد؛ واحساس یك آشفتگــی درونی‌که فیلم‌های او منتقل می‌کنند علیرغم عدم درگیری و خونسردی ظاهــری، بسیار نیرومند است. شاید تصویر او ازیك دنیای عمیقاً وبطور غیرقابل علاج آسیب‌دیده، بازتاب یك زخم درونی عمیق باشد.

تصاویر وپیکرهای دیگری نیز درفیلمهای **فرانژو** تکرار می‌گرددکه به نوعی پیکرنگاری شخصی منجر می‌شود. مثلاً درجاتی ازرنگ خاکستری بی‌روح‌که ازمشخصات صحنه‌هــای بیرونی است؛ نوعی هوای نه‌آفتابی ونه طوفانی کــه همه چیزرا بی‌رنــگ و روح می‌سازد. برجسته‌ترین ویژگی این نوع مناظر درخت‌های بی‌شاخه وبرگ زمستانی، یاخشکیده است‌که اغلب بی‌رحمانه قطع وناقص شده‌اند. یك لحظه کوتاه در **هتل دزانولید** (فیلمی‌که هرلحظه‌اش انباشته ازاشارات ومفاهیم ضمنی است) می‌تواند بخوبی نمایشگر خصوصیت تمامی فیلم (طنز ظریف ومخرب آن، کیفیت تلخ شاعرانه‌اش وقدرت آن دربرگرداندن موضوعات مستند بصورت یك دید ودنیای شخصی) باشد. صدای گوینده (که‌گفتار فیلم محدود به‌تفسیرهــای موثق اوست) اعلام می‌کند: «**حیاط پیروزی**» و ما محوطه‌ای‌را می‌بینیم‌که درآن چند ردیف ازانواع سلاح‌های توپخانه زیر درختان بی‌شاخه وبرگ وآسمان خاکستری قرار دارند. این لحظه باآنکه تصویری مستند ازدنیای بیرون است چکیده تمام ویژگی‌های دنیای‌خاص‌**فرانژو** را دربر دارد. بدیهی است‌که دنیای بصری یك فیلمساز بایدبنحوی بازتاب یانمایشگر خصوصیات روانی او باشدوبرای من منظره درختان بی‌شاخه وبرگ وبریده شده باعدم قدرت خلاقه پرمایه در **فرانژو** مرتبط است.

فرانژو برای ساختن‌فیلم ازطرفی به یك مبنای ازپیش موجود ــ بخشی‌ازدنیای بیرون در فیلم‌های کوتاه، نوشته‌های ادبی (زولا، موریاك، کوکتو) یا یك نمونه قبلی (فویاد)ــ احتیاج داشته است وازطرف دیگرکار او بطور کلی نشان‌دهنده پیشرفت واقعی بسیارکمی‌است. فیلم **توماس شیاد** نسبت‌به **هتل دزانولید**که الزاماً ازآن فشرده‌تر است، هیچگونه پیشرفت، عمق وپختگی بیشتر یاگسترش دیدرا نشان نمی‌دهد واین موضوع حد**فرانژو** را بعنوان یك هنرمند درجه دو (هرچند بامشخصات و ویژگی‌های برجسته) تعیین می‌کند.

تصویر کبوتر یکی ازویژگی‌های تقریباً هرفیلم **فرانژوست**، گو اینکه مفهوم آن همیشه یکسان نیست (همچنانکه مفهوم‌کامل ساختمان هولناك درهیچ فیلم بخصوص **فرانژو** یکجا گنجانده نشده است). گاهی مثلاً در **ترزدکیرو** کبوتر ازپیش درسناریو وجود داشته است. ظاهراً چنین می‌نمایدکه‌گرایش **فرانژو** نسبت به‌پرندگان بخاطر ارتباط سنتی آنها باآزادی بطورکلی و درمــورد کبوتر باصلــح باشد. با اینحال درفیلم‌های **فرانژو** حضور پرندگان بطرز غریبی بادیوانگی ارتباط پیدا می‌کند. درفیلم **سردرمقابل دیوار** یك قفس بزرگ پرنده در تیمارستان دیــده می‌شود. در **ترزدکیرو** کبوتران محبوس سمبل مشکل مادی وعاطفی قهرمان داستان هستند (که فیلم مراحل سقوط اورا طی زندانی‌شدن وتحمل محرومیت‌های عاطفی تامرز دیوانگی دنبال می‌کند) ونیز سمبول محدودیت‌های زندگی درمناطق روستائی بطورکلی. پایان فیلم **چشم‌های بدون صورت** نمونه چشمگیری است: **ادیت اسکاب** (کمخو... یکی از چهره‌های مکرر فیلم‌های **فرانژوست**، آخرین قربانی‌را آزاد می‌کند، گلوی **آلیدا والی** را باکارد می‌درد وآنگاه‌که خود ظاهراً به‌قلمرو آزاد دیوانگی گام نهاده است، کبوتران وسگ‌های محبوس درآزمایشگاه پدرش‌را آزاد می‌کندودرحالیکه‌کبوتران برسرودست وشانه‌اش نشسته‌اند بهنگام شب قدم درجنگل می‌گذارد.

کبوتران فیلم **هتل دزانولید** تمام این تداعــی معانی متفاوت‌را باهم می‌پیوندنــد. درصحنه نهائی فیلم‌کودکان یتیم جنگ درحال خــواندن آواز “Auprés de ma blonde” دریك صف طولانی از دروازه عبور می‌کنند وصدایشان بتدریج ضعیف می‌گردد. بعد دوربین دریك زاویه رو به‌بالا پروازکبوتران‌راگوئی به‌نشانه اعتراض یادرجستجوی آزادی درجو بالا بطرف «گنبدو» فراتر ازآن نشان می‌دهد. ولی پرواز آنها روی پرده سینما آشفته ودرهم ومضطرب‌کننده دیده می‌شود. پیشتر ازآن، قبل ازشروع‌گردش درموزه پرواز دسته‌جمعی کبوتران به‌آهنگ خارج ازنت یك والس از «ژار» نشان داده می‌شود و دوربین باتعقیب حرکات ظاهراً بی‌معنی وبی‌قاعده پرنده‌هــا تماشاچی‌را در ریتم غیرقابل پیش‌بینی پروازآنها سهیم می‌سازد. این صحنه نه‌احساس آزادی القاء می‌کند ونه تصور صلح‌را، بلکه فقط‌اشاره بردیوانگی است. پایان فیلم **چشم‌های بدون صورت** رانیز می‌توان به‌این معنی‌گرفت‌که تنها راه فرار ازدیوانگی جهان، دیوانگی است.

فرانژو اغلب یك کارگــردان معترض خوانده می‌شود وبیشك عنصر اعتراض‌درفیلمهای او حضور دارد. ولی بنظر من این یك عامل سطحی است وتاحدی توسط عوامل دیگر نفی می‌گردد فیلم **خون حیوان‌را** نمی‌توان یك دعوت به‌گیاهخواری شمرد. فیلم نسبت به‌آنچه‌که نشان می‌دهد حالتی شیفته ودرعین حال متین دارد واگر تماشاچی غش می‌کند، علت سودجوئی تاجرمآبانه از خشونت‌کشتارگاه نیست. انگار فیلم بخواهد بگوید «این خشونت اساس تمدن ماست. پس باید تحمل نگاه‌کردن به‌آن‌را داشته باشیم». نکته قابل توجه‌کشتن حیوانات نیست، بلکه روحیه حرفه‌ای عده‌ای انسان معمولی‌است که روزانه این‌کار را بعنوان یك شغل قانونی وپذیرفته شده انجام می‌دهند. ونکته دیگر رابطه مکانی کشتارگاه باشهر است‌که‌گوئی‌برای فراموش‌کردن آن، آن‌را بخارج شهر وپشت دیوارهای بلند طردکرده‌است. ضرورت نابود کردن زندگی برای ادامه زندگی در **چشم‌های بدون صورت** نیز بشکلی تمثیلی مطرح می‌گردد.

دنیای فیلم **هتل دزانولید** درنقطه‌ای ورای اعتراض است : دنیای دیوانگی التیام ناپذیرکه درآن اعتراض مسئله بی‌ربطی‌است . شروع فیلم موزه‌را بعنوان یکی ازنقاط دیدنی شهر وبعنوان یك بنای یادبود ملی و وسیله جلب جهانگرد معرفی می‌کند . صحنه‌های بعدی درداخل موزه ـ که‌در ظاهر فقط یك بازدید ساده از موزه است ـ می‌تواند موضوع دقیق‌ترین موشکافی ازنظر اشاره‌های شاعرانه وپیچیده وهجوآمیز باشد . کافیست بگوئیم که درمعرض دید دوربین **فرانژو** (وباکمك موسیقی **ژار**) هریك از اشیاء موزه بصورت نشانه‌ای از خشونت و تهاجم درمی‌آید . واشاره ضمنی فیلم براین است که نه‌تنها جنگ ، بلکه همه دنیا وتمدن‌که فقط خطرناکترین و مخرب‌ترین عناصررا تقدیس می‌کند ، بی‌معنی است .

نزدیك به‌پایان فیلم شاهد یك مراسم‌مذهبی درکلیسا هستیم . بالای محراب شعار «بهشت درسایه شمشیر است» دیده می‌شود ودرمقابل آن کهنه سربازهای ناقص‌العضو ولرزان ازضربه‌های غیر قابل علاج انفجار بمب نشسته‌اندکه معادل انسانی درخت‌های بی‌شاخه و برگ درحیاط پیروزی هستند. بااین حال این بقایای خوردشده انسانی همچنان به‌پرستش نشانه‌های جنگ ـ که درضمن سمبول زندگی استثمار گشته و خورد شده‌شان است ـ ادامه می‌دهند . کودکان بی‌سرپرست جنگ درحالیکه بی‌خبرانه سرود نظامی می‌خوانند دریك صف نظامی به‌خارج هدایت می‌گردند ، پرنده‌ها دیوانه‌وار بطرف بالا پرواز می‌کنند وپرواز آنها بیشتر برانگیزنده یأس وحشت‌زده‌ایست تا احساس آزادی . موزه ارتش ، شاید مخوف‌ترین ساختمان هولناك **فرانژو** باشد ، سرطانی درقلب تمدن‌که تا حدیك پرستشگاه تقدیس می‌شود .

نقل از : فیلم کامنت







بالا : تمام خاطرات دنیا
وسط : وان‌گوگ
پائین : تمام خاطرات دنیا

اشاره : ازاین پس، هرشماره ، صفحاتی ازمجله « سینما - ۵۳ » را اختصاص به معرفی قسمت سینمایی سازمانهایی که ضمناً فعالیت سینمایی نیز دارند ، اما نه بطور حرفه‌ای وتجاری خواهیم پرداخت . . . ازجمله این سازمان‌ها ، کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان ، سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران ووزارت فرهنگ وهنر را می‌توان نام برد . . . درقسمت‌های سینمایی این سازمان‌ها ، فیلم‌هایی تهیه می‌شوند که نه تنها وابستگی وارتباطی با سینمای تجاری وبازار سینمای این ملك ندارند ، بلکه سهم عمده‌ای ازهنر سینما دراین دیار را شامل می‌شوند . . . دراین شماره ، به معرفی قسمت سینمایی «کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان» پرداخته‌ایم . . . طی چند سالی که ازفیلمسازی دراین قسمت سینمایی می‌گذرد ، نقش سازنده‌ی آن کمابیش شناسانده شده است . نقشی که با توجه به رواج نسبی ساختن فیلم‌های نقاشی متحرك ، برای بچه‌ها ونیز فیلم‌های زنده‌ای که نظر واعمال نفوذ یك تهیه‌کننده‌ی تاجرصفت درآن موجود نیست ، شکل می‌گیرد . . . درسازمان سینمایی کانون پرورش فکری ، طرح‌های جدیدی نیز دردست اجراست که برای نخستین‌بار دراین نشریه مطرح می‌شود وبرای علاقمندان سینما ، تازگی دارد .



زنگ تفریح

با مراکز فیلمسازی در ایران آشنا شوید.

کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان

فکر تأسیس قسمت سینمائی کانون چگونه بوجود آمد ؟

تأسیس قسمت سینمایی کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان ، درادامه‌ی ایجاد فستیوال جهانی فیلم‌های کودکان واستقبال ازآن ، صورت گرفت . . . این فستیوال دراصل با چنین هدفی تشکیل شد :

« هماهنگ با دیگر فعالیت‌های کانون و با توجه به نقش عظیم پدیده‌های فرهنگی وهنری دراحیای ضرورت‌های زمانی وجریان‌بخشی خواست‌های منطقی و با درنظرگرفتن سهم به سزایی که این پدیده‌ها درآشنا کردن کودکان ونوجوانان با جریان مظاهر نوظهور تمدن بشری دارند ، کانون به طرح فستیوال بین‌المللی کودکان ونوجوانان همت گماشت . »

ازآنجاکه ، منشأ ایجاد یك قسمت سینمایی ، در اصل برگزاری فستیوال بین‌المللی فیلم‌های کودکان بوده ، برنامه‌ی اجرایی وهدفهای این فستیوال به انگیزه‌ی تأسیس قسمت سینمایی کانون بی‌ارتباط نیست . برنامه‌ی اجرایی وهدفهای فستیوال ، ازاین قرار ، ذکر شده است :

« فستیوال می‌کوشدکه :

الف ـ تاآنجاکه ممکن است چشم‌اندازکاملی از تولید جهانی در زمینه‌ی فیلم‌های مخصوص کودکان ونوجوانان فراهم آورد .

ب ـ دریك سطح بین‌المللی درموردمسایل مربوط به فیلمسازی برای کودکان ، ایجاد علاقه وتوجه کند وازطریق تفاوت‌ها وتنوع‌های موجود ، دربرنامه‌ای که عرضه می‌دارد ، زمینه‌ای برای مباحث سازنده ثمربخش فراهم نماید .

ج ـ فیلم‌های برجسته‌ای راکه درسراسر دنیا ساخته می‌شود وازنظر شکل ومحتوی درتربیت‌وپرورش فکری کودکان مؤثر است ، متمایز ومعرفی کند . »

اما حاصل فستیوال‌های گذشته ، پیدایش این اندیشه بودکه کانون نیز بایستی به این کار دست زده وبرای کودکان فیلم‌هایی بسازدکـه درجوار کتابها ، کتابخانه‌ها وکوشش‌های دیگـر به عنوان وسیله‌ای ضروری درپیشرفت اندیشه‌ای کودکان به‌کار آید .

سازمان سینمایی کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان به منظور تهیه‌ی فیلم‌های ارزنده‌ی آموزشی وتفریحی برای کودکان و نوجوانان در سال ۱۳۴۹ فعالیت‌های خودرا آغازکرد . سرمایه‌ی اولیه‌ی ایجاد این قسمت ، ازمحل درآمد نمایشات سیرك مسکو در تهران وآبادان فراهم شد وکانون پس ازتدارك کادر فنی ووسایل وتجهیزات لازم ، به تهیه‌ی فیلم پرداخت ودرمدتی کوتاه به ساختن هفت‌فیلم درزمینه‌های گوناگون توفیق یافت . ازهفت فیلم تهیه شده ، چهارفیلم «آقای هیولا» ، «سوء تفاهم» ، «گرفتار» و «وزنه‌بردار» نقاشی متحرك ورنگی بودند وسه فیلم «بدبده» ، «نان وکوچه» و «عمو سبیلو» به صورت زنده وسیاه وسفید تهیه شد . فیلم‌های تهیه شده توسط کانون ، درپنجمین فستیوال جهانی فیلم‌های کودکان ونوجوانان درتهران (۱۳۴۹) شرکت داده شد ونتیجه آنکه هیئت داوری بین‌المللی ، مجسمه‌ی طلایی فستیوال‌را به مرکزسینمایی کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان اهداء کرد ، با ذکر این نکته که این مرکز باآغازی درخشان ، نوید می‌دهدکه به یکی ازمراکز مهم سینمایی مبدل گردد .

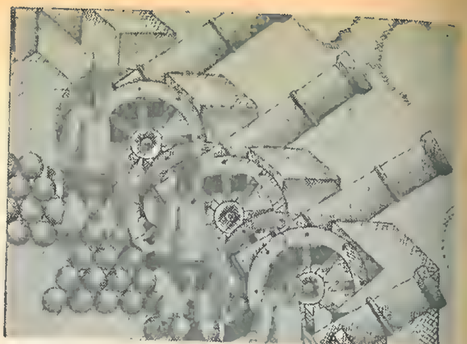
هدف‌ها و مشکلات . . .

قسمت سینمایی «کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان» زیرنظر ابراهیم فروزش که فارغ‌التحصیل دانشکده‌ی هنرهای دراماتیك تهران است ، اداره می‌شود . درگفت‌وگویی که با فروزش داشتیم ، وی ، درباره‌ی سازمان سینمایی کانون وهدفهای آن‌چنین گفت:

«گسترش‌وتوسعه‌ی روزافزون اجزاء متشکل کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان وتوفیق در امر برنامه‌ریزی به منظور اعتلای هرچه بیشتر سطح بینش واندیشه‌ی نوباوگان کشور وبرآوردن نیازهای روحی این قشر فشرده ، ما را برآن می‌داردکه درفعالیت‌های خود بطور همه جانبه و با یك آگاهی کامل گام برداریم. وسعی کنیم که سینمایی خاص کودکان‌ونوجوانان بوجود آوریم . نتیجه‌ی فعالیت سینمایی کانون ازچهار سال پیش بیش‌از ۴۰ فیلم‌کوتاه وبلند است . اینجا صحبت ازکمیت وتعداد فیلم‌ها نیست ، بلکه منظور هدفی است که باید بطورجامع تعقیب شود ودرراه نیل به‌آن چه بسا براثر تجربه ، پی به نواقص ومعایب کار خود ببریم و با درنظرگـرفتن خواست‌های کودکان ، نه در یك محدوده‌ی سطحی وعامه‌پسند ، بلکه با یك چاشنی غنی هنری که بتواند تمام مسایل مبتلا به کودکان امروز ما را اعم ازنیازهای فرهنگی واجتماعی وتربیتی درقالب زمینه‌های سنتی واقلیمی بیان دارد ، به صورت فیلم ارائه نماییم . واین مهم پژوهشی سنگین وتحقیقی دقیق دراحوال کودکان را بدنبال خواهد داشت ودرتعاقب همین منظور است که مرکز سینمایی کانون با توسعه‌ی تدریجی خود ازابتدای گشایش ، لحظه‌ای ازآن غافل نبوده است وسعی کرده که با جذب نیروهای مؤثر ، در راه سازندگی وپرداخت آنچه برای زندگی طفل امروزی ضروری است مقصود خودرا جامه‌ی عمل بپوشاند و با ضبط تصاویر وبوجودآوردن یك سینمای غیرانتفاعی ازلحاظ اقتصادی ، درخدمت کودکان درآید .

جذب وگریز نیروهای سازنده که دراینجا مقصود فیلمسازانی است که به نحوی برای ساختن فیلم‌های کودکان تلاش کرده‌اند ازمسایلی استکـه از دیرباز مشکلاتی درعرضه‌ی هرچه بیشتر آثار خاص کودکان پدید آورده است . ناگفته نماندکه سینمای تجارتی به دلیل تبعیت ازنفس اقتصادی خود درایجاد اینگونه تعارضات نقشی بزرگ ایفا می‌کند .

باید توجه داشت که سینمای کودکان ما جوان‌است وافراد متخصص‌وکارآزموده که مطالعات کافی درزمینه‌ی این نوع فیلمسازی کرده باشند ، نادرند . بنابراین بخصوص درمورد فیلم‌های زنده ، ازاین نظر دچار محظوریم واگرتاکنون‌فیلم‌هایی‌ساخته شده که توانسته‌اند دریك سطح جهانی برای خود اعتبار وحیثیتی کسب کنند ، به دلیل اعتقاد وبینش وذوق کارگردان مربوطه وسخت‌گیری وتوجه دقیق مسئولین کانون برای بوجود آوردن یك اثر خوب سینمایی بوده است ودراین طریق


گلباران


سیاه وسفید


سفر

کانون به عنوان یك تهیه‌کننده‌ی مؤمن ومعتقد باکمك خود به فیلمساز، پشتوانه‌ی محکمی برای ارائه‌ی اثر او به عنوان یك سینمای مطلوب بوده است واحتمالاً این روش، درخلاقیت فیلمسازکه خودرا فارغ از هرگونه جنگ وجدال‌های متداوله باتهیه‌کننده می‌بیند اثر بارز داشته است، البته این به آن معنی نیست‌که بیش ازحد گشاده دست باشیم وآزادی درآفرینش یك فیلم را مشروط ومقید به ضوابطی ننماییم‌که به نفع کودك است، زیرا درغیراینصورت خیانتی آشکار وغیرقابل‌جبران به هدف خود وآنچه برای‌کودك‌ایرانی مفید است‌کرده‌ایم ودرلوای فیلم‌کودکان، عرصه را برای تاخت وتازهای بی‌رویه وگشودن عقده‌هـای ناگشوده‌ی‌بزرگسالان‌نموده‌ایم ودراینجاست‌که سالن‌های مخصوص نمایش فیلم‌کودکان حتی یك صندلی برای کودك ونوجوان نخواهد داشت واگر هم باشد ایشان از دیدن اینگونه فیلم‌ها به نتیجه‌ی دیگری جزکسالت وخمودگی نخواهند رسید.

اهمیت قضیه دراینست‌که نه می‌توانیم بنابه میل وخواست طفل‌که آمادگی بسیار درپذیرش قضایای سطحی دارد، فیلم بسازیم ونه درحدی‌که ذکر آن رفت، بلکه منظور، دقیقاً بررسی نیازهای اساسی وراهنمایی او برای دست یافتن به این نیازهاست، که خاصیتش بطور مختصر آگاهی بیشتر وبینش دقیق‌تر وارشاد فکری درسطح شعور اوست وبه نوعی تصحیح رابطه‌اش باعوامل محیطی وبرداشت درست به معنای یك نوع شکفتگی‌که می‌تواند پایه‌های روانی تربیتش درآینده‌ی نزدیك باشد.

بنابراین یك فیلم‌که اصول تأیید شده‌ی تربیتی، روانی، اجتماعی وفرهنگی را به شکلی درخود منعکس کرده باشد، می‌تواند درخدمت بازسازی زیربنای شخصیت‌کودك درآید.

شکل ترکیبی اینگونه فیلم‌ها باید طوری باشدکه شوق تماشا را درکودکان برانگیزد وگرایش وتمایل آنان را به فراگیری اصول تأیید شده‌ی فوق تکامل بخشد واین امر میسر نیست مگرآنکه درانتخاب سناریو وقصه، نهایت دقت بکار رود تاکودك بعد ازدیدن هرفیلم برایش سئوالی مطرح شود، بیندیشد، بپرسد، به درون فیلم نفوذکند وبدین ترتیب به ارزیابـی شخصیت خود بپردازد و شیوه‌های صحیح رفتار را بیاموزد.»

*

تشکیلات مرکز سینمایی کانون پرورش فکری کودکان

قسمت سینمایی‌کانون، درحال حاضر، قسمت‌های زیر را شامل می‌شود:

۱ ــ استودیو صدابرداری، مونتاژ، پروژکسیون.
۲ ــ قسمت فیلمبرداری.
۳ ــ آتلیه‌ها وقسمت فیلم‌های نقاشی متحرك.
٤ ــ اتاق موسیقی.
٥ ــ قسمت دوبلاژ وصدابرداری.
٦ ــ انبار مرکز سینمایی
۷ ــ آرشیو فیلم‌های مرکز سینمایی.
۸ ــ قسمت تهیه‌ی فیلم‌های آموزشی.

وهرقسمت ازاین مراکز زیرنظر یك سرپرست، اداره می‌شود، قسمت تهیه‌ی فیلم‌های آموزشی که اخیراً تأسیس شده، جزو تازه‌ترین قسمت‌های مرکز سینمایی است‌که طرح جدید این مرکز– تهیه‌ی فیلم‌های‌آموزشی برای‌کودکان را دردست اجرا دارد. این‌قسمت زیرنظر «عباس کیارستمی» سازنده‌ی فیلم‌های مخصوص‌کودکان ونوجوانان اداره می‌شود.

فیلم‌ها و جوایز داخلی

همانطورکه درفوق اشاره‌کردیم، مرکز سینمایی کانون، درنخستین سال تأسیس‌خود، هفت فیلم (چهار فیلم نقاشی متحرك و سه فیلم زنده) آماده‌کردکه در پنجمین فستیوال بین‌المللی‌کودکان ونوجوانان نمایش داده شد.

هیئت داوری بین‌المللی در پنجمین فستیوال، مجسمه‌ی طلایی فستیوال را به مرکز سینمایی‌کانون اهداء کرد.

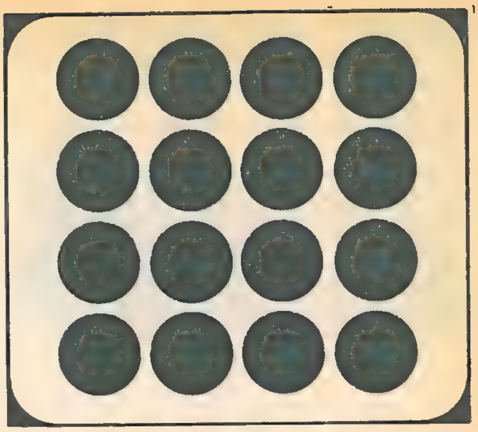
درجشنواره ششم سال (۱۳۵۰) نیز تعداد هفت فیلم ازطرف‌کانون شرکت داشت به شرح زیر:

چهارفیلم: **آنکه خیال بافت وآنکه عمل‌کرد – پسر وساز وپرنده – زمین بازی با بوش و هفت شهر** به صورت نقاشی متحرك وسه فیلم **رهایی – قصه‌ی درخت هلو** و **با اجازه**، به صورت زنده بودند. دراعلام جوایز، هیئت داوری بین‌المللی پلاك طلایی فستیوال را درگروه فیلم‌های نوجوانان ۱۰ تا ١٤ ساله به فیلم **رهایی** ساخته‌ی ناصر تقوایی بخاطر حساسیت وصداقتش دربیان یك داستان بیداری وجدان، که برزمینه‌ی خیره‌کننده‌ی جنوب ایران عرضه می‌شود وبه خاطر ساختمان سینمایی بی‌خللش اهدا کرد.

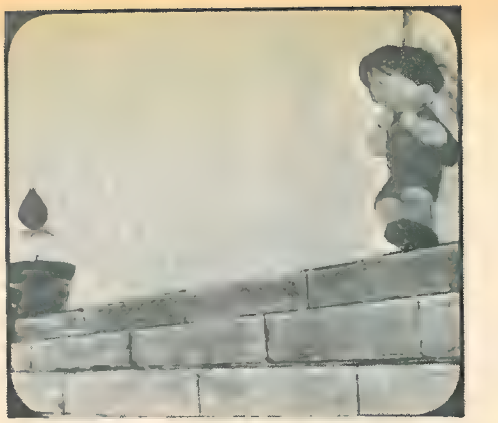
درهفتمین‌فستیوال (۱۳٥۱) هشت‌فیلم ازساخته‌های کانون به نمایش درآمد. چهارفیلم **گلباران – شهر خاکستری – یك نقطه‌ی سبز – من چقدر می‌دانم؟** به صورت نقاشی متحرك وچهارفیلم **سفر، سیاه‌وسفید – پری – زنگ تفریح** به صورت زنده تهیه شده بود.

دراعلام جوایز، هیئت داوری بین‌المللی پلاك طلایی فستیوال درگروه‌های فیلم‌های ٦ تا ۱۰ سال را به فیلم «سیاه وسفید» سهراب شهید ثالث به خاطر موضوعی انسانی‌که به شکلی کنایتی و طنزآمیز بافته وارائه شده‌است وپلاك طلایی فستیوال درگروه فیلم‌های کودکان ۱۰ تا ١٤ ساله را به فیلم **«گلباران»** ساخته‌ی علی‌اکبر صادقی بخاطر بداعت وسادگی شیوه‌ی نقاشی متحرك‌که مضامینش ازمینیاتورهای قدیمی ایران الهام گرفته شده است وجایزه‌ی مخصوص مجسمه‌ی طلایی فستیوال را به فیلم **«سفر»** ساخته‌ی **بهرام بیضائی** بخاطر ارزش‌های انسانی وشهامتش درفضایی ناموافق وبه‌خاطر برداشتی نوجویانه از زندگـی واقعی، و بازی‌های فوق‌العاده‌ی هنرپیشگان خردسالش، اهداءکرد. همچنین دیپلم افتخار دانشکده‌ی علوم تربیتی دانشگاه تهران، برای یك فیلم‌کوتاه – ودیپلم افتخار منتقدان سینمایی مطبوعات تهران، برای فیلم **«سفر»** وجایزه‌ی مجسمه‌ی زرین «شهرفرنگ» ازطرف آرشیو فیلم ایران، به فیلم **«سفر»** ساخته‌ی بهرام بیضایی تعلق‌گرفت.

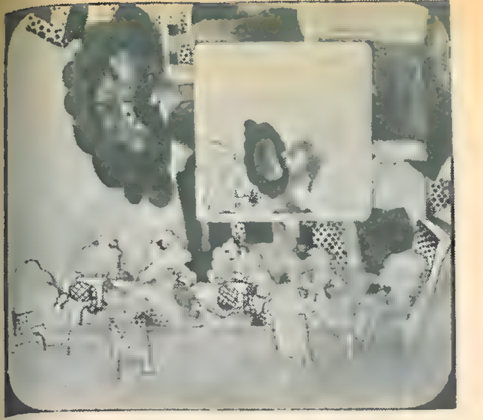
درهشتمین فستیوال (۱۳٥۲) نیز هشت فیلم از ساخته‌های‌کانون نمایش داده شد. پنج فیلم **رنگین کمان – من آنم‌که – کرم خیلی‌خیلی خوب – استقلال وسیاه پرنده** به صورت نقاشی متحرك وسه فیلم **ساز دهنی – تجربه وهرگز** به صورت زنده تهیه شده بود.



یك نقطه سبز



من چقدر میدانم



شهر خاکستری

فیلم‌های کانون و فستیوالهای جهانی خارجی

مرکز سینمایی کانون، که هرساله، اول‌بار فیلم‌های خودرا درفستیوال جهانی فیلم‌های کودکان ونوجوانان درتهران شرکت می‌دهد، همچنین در فستیوالهای مختلف دنیا نیزفیلم‌های تهیه شده درکانون را شرکت می‌دهد وتا به‌حال جوایز متعددی نیز به تعدادی ازفیلم‌ها تعلق‌گرفته است.

فیلم‌های مرکز سینمایی کانون تا به‌حال در فستیوال زیر شرکت جسته است:

۱ ــ روزهای بین‌المللی نمایش فیلم‌های نقاشی متحرك (فرانسه) – آوریل ۱۹۷۱ – با فیلم آقای‌هیولا.

۲ ــ پنجمین فستیوال بین‌المللی فیلم‌های کودکان ونوجوانان – تهران – ایران – ۹ تا ۱۹ آبان ۱۳۴۹ – با فیلم‌های آقای هیولا – وزنه‌بردار – بدبده – عمو سبیلو.

۳ ــ ششمین نمایشگاه بین‌المللی فیلم‌های نقاشی متحرك درلوس‌آنجلس – آوریل ۱۹۷۱ – با فیلم‌های آقای هیولا وگرفتار.

٤ ــ هفتمین نمایشگاه بین‌المللی فیلم‌های‌کوتاه درکراکووی – لهستان – مه ۱۹۷۱ – با فیلم‌های آقای هیولا وگرفتار.

۵ ــ بیستمین فستیوال فیلم ملبورن (استرالیا) – ٤ – ۱۹ ژوئن ۱۹۷۱ – بافیلم‌های آقای هیولاوگرفتار.

۶ ــ نهمین فستیوال بین‌المللی جوانان‌گرونوبل (فرانسه) – ۶ تا ۲۰ ژوئیه ۱۹۷۱ – با فیلم‌های آقای هیولا – گرفتار – نان وکوچه.

۷ ــ هفتمین فستیوال بین‌المللی فیلم مسکو (شوروی) – ۱۹ ژوییه تا ۲ اوت ۱۹۷۱ – با ارائه‌ی فیلم‌های آقای هیولا – نان وکوچه – گرفتار – سوء تفاهم – بدبده.

۸ ــ ششمین فستیوال بین‌المللی فیلم‌های‌کودکان ونوجوانان – تهران – ایران – ۲٤ آبان – ٤ آذر ۱۳۵۰ – (۱۵ تا ۲۵ نوامبر ۱۹۷۱) – با فیلم‌های رهایی – پسر وساز وپرنده – آنکه خیال بافت وآنکه عمل‌کرد – زمین بازی با بوش – قصه‌ی درخت هلو – با اجازه – هفت شهر – که فیلم رهایی برنده‌ی‌جایزه شد.

۹ ــ فستیوال‌فیلم‌های‌کوتاه –گرونوبل– فرانسه – ٤ تا ۱۰ مارس ۱۹۷۲ – با فیلم پسر وساز وپرنده.

۱۰ ــ بیست ودومین دوره‌ی فستیوال بین‌المللی کودکان در ونیز– ایتالیا – ۱۵ تا ۲۳ آوریل ۱۹۷۲ – با فیلم رهایی – که برنده‌ی جایزه‌ی اول فستیوال شد وفیلم پسر وساز وپرنده‌که برنده‌ی جایزه‌ی هیئت داوری‌کودکان‌گردید.

۱۱ ــ پانزدهمین دوره‌ی فستیوال بین‌المللی سانفرانسیسکو – آمریکا – ۱۲ تا ۲۲ اکتبر ۱۹۷۲ – با فیلم رهایی – این فیلم جایزه‌ی اول فستیوال را بدست آورد.

۱۲ ــ دهمین‌فستیوال بین‌المللی فیلم‌های‌کودکان در «گیخون» – اسپانیا – ۲٤ تا ۳۰ سپتامبر ۱۹۷۲ – با فیلم «زمین‌بازی بابوش» که برنده‌ی جایزه شد.

۱۳ ــ هفتمین‌فستیوال‌بین‌المللی فیلم‌های‌کودکان ونوجوانان – تهران – ایران – ۱۰ تا ۲۰ آبان ۱۳۵۱ (۱ تا ۱۱ نوامبر ۱۹۷۲) با فیلم‌های سفر – گلباران – زنگ تفریح – من چقدر می‌دانم؟ – شهر خاکستری – پری – یك نقطه سبز – سیاه وسفیدکه فیلم‌های سفر – گلباران وسیاه وسفید مجموعاً شش‌جایزه بدست‌آوردند.

۱٤ ــ هشتمین فستیوال بین‌المللی فیلم‌های کودکان ونوجوانان – تهران – ایران – ۹ تا ۱۶ آبان ۱۳۵۲ (۳۱ اکتبر تا ۷ نوامبر ۱۹۷۳) بافیلم‌های رنگین‌کمان – من آنم‌که – کرم خیلی‌خیلی خوب – استقلال – سیاه پرنده – تجربه – هرگز و ساز دهنی... دراین فستیوال فیلم «ساز دهنی» ساخته‌ی امیر نادری دیپلم افتخار داوران سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران را دریافت‌کرد.

۱۵ ــ نهمین فستیوال بین‌المللی فیلمهای‌کوتاه درکراکوی لهستان ــ مه ۱۹۷۳ با فیلم یك نقطه سبز.

۱۶ ــ فستیوال بین‌المللی مسکو ــ ۱۹۷۳ با فیلمهای سفر – گلباران – یك نقطه سبز، که فیلمهای سفر وگلباران موفق بدریافت جایزه شدند.

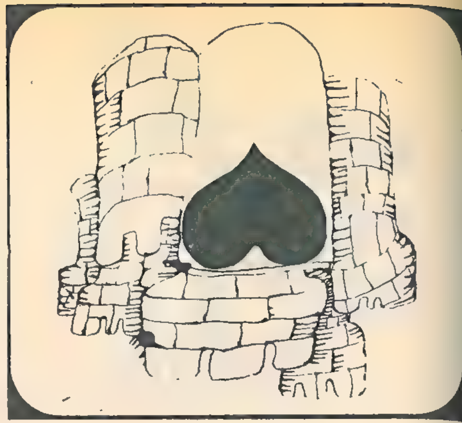
۱۷ ــ فستیوال بین‌المللی تاشکند ــ ۱۹۷٤ با فیلمهای سیاه پرنده و من آنم‌که.

آرشیو فیلم‌کانون و دوبله‌ی فیلم‌ها

آرشیو فیلم‌کانون ازنیمه‌ی دوم سال ۱۳٤۹ به منظور تدارك فیلم‌های بلند داستانی ازمراجع عمده‌ی سازنده‌ی فیلم برای‌کودکان شروع به‌کارکرد، با این هدف‌که پس ازگردآمدن فیلم به تعدادکافی، وپس‌از دوبله‌ی این فیلم‌ها، جلسات نمایشی درسطحی وسیع درروز یا روزهای خاص درهفته درچند سینما برای تماشاگران خردسال درتهران وسپس‌درشهرستانها ترتیب داده شودکه‌کودکان به تعداد زیاد بتوانند با بلیت‌های ارزان‌قیمت ازفیلم‌های خوب آموزنده ومشغول‌کننده‌ای که درجهان، خاصه درکشورهای متمایز به عنوان سازنده‌ی بهترین فیلم‌های‌کودکان ونوجوانان ساخته می‌شود، استفاده‌کنند. مرجع اولیه‌ی آرشیو درجمع‌آوری فیلم، آثار نخبه‌یی است‌که ظرف نه ساله‌ی عمر فستیوال جهانی فیلم‌های‌کودکان ونوجوانان درتهران نمایش داده شده است...

آرشیو فیلم‌کانون تا به‌حال دهها فیلم خوب از آثارمخصوص‌کودکان خریده ودوبله‌کرده‌است. تعدادی ازاین فیلم‌ها اول‌بار درجلسات سینمایی‌فستیوال‌تابستانی که سال‌گذشته برگزار شد، بمعرض نمایش درآمد... مدتی بعد، کانون پرورش فکری اقدام به اجاره‌ی سینما پلازا نمود وبه مدت چند ماه تعدادی ازاین‌فیلم‌ها را درآن سینما نمایش داد... ازجمله قاره هفتم (دوشان ووکوتیچ) – ستاره‌ی‌دنباله‌دار (کارل زمان)، اختراع شیطانی (کارل زمان)، زرافه‌ای پشت پنجره (رادیم ورچك) وتعدادی دیگر، اما مدتی بعدکانون از ادامه‌ی این‌کار خودداری‌کرد وپس ازمدتی فیلم «لیموناد‌جو» را درسینما «سینه موند» نمایش داد وحال نیز قرار است‌که هرچندگاه یکبار این سینما، یکی ازفیلم‌های دوبله شده درکانون پرورش فکری را نمایش دهد... درحال حاضر فیلم‌های‌زیر برای آرشیو فیلم‌کانون، خریداری ودوبله شده است:

رنج‌های یك دختر، آخرین تعطیلات، پدر بزرگ کیلیان، سکوت مردان، مرگ غزال، ستاره



هفت شهر



زمین‌بازی با بوش



رهائی

دنباله‌دار ، شاهزاده دلیر ، اختراع شیطانی ، کاپیتان کوردا ، موشها وتپه‌ی دهکده ، قاره هفتم ، ماشین آرزو ، ملکه برف‌ها ، تونی تو آتشپاره‌ای ، زرافه‌ای پشت پنجره ، هوگو و ژوزفین ، شکلك‌ها ، آخرین وجب ، حرف مردان ، لیموناد جو ، کودکان دلیر در واگن جنگی ژاژکا ، شربت سحرآمیز ، راز درآهنی ، خاطرات یك دلقك ، فلیپو ، خارپشت‌های بدون خار ، دوشلول‌بند ، سگ‌گله ، تیله جادویی ، فرار ، ماجراهای رابینسون ، سفینه فضایی‌گمشده ، بارون دروغگو ، لوسی ومعجزات ، تعدادی فیلم ازسری «موش‌کور» .

فیلمسازی توسط کودکان ونوجوانان

ازجمله اقدامات مفید کانون پرورش فکری ، فراهم آوردن امکانات برای‌کودکان ونوجوانان است تا فیلم بسازند . . . با توجه به اشتیاق کودکان ، وبه قصد پرورش استعدادهای‌آنان ، قصد آن‌بودکه زمینه‌یی فراهم آید تاکودکان‌کتابخانه‌ها خود قادر به فیلم ساختن باشند .

لزوم چنین‌کاری ازآنجا حاصل شده است‌که صاحبنظران سینما همیشه این ایراد را به فیلمسازی برای کودکان گرفته‌اند کـه سوژه‌ها بیشتر به دنیای بزرگترها نزدیك است تا بچه‌ها . . . چراکه سازندگان مسن فیلم‌های‌کودکان طبعاً به حدکافی قادر نخواهند بودکه دنیای بچه‌ها را تجسم‌کنند ودرآن فرو روند .

پس‌ازمطالعه‌ی‌امکانات موجود ، تجربه‌ی‌فیلمسازی توسط‌کودکان درچندکتابخانه‌ی کانون آغاز شد . پس از اولین دوره‌که سه ماه به‌طول انجامید ، ازمیان فیلم‌های ارسالی به فستیوال‌های بین‌المللی فیلم‌های ۸ میلی‌متری درمیلان دوفیلم ازساخته‌هـای اعضای کتابخانه‌ها برنده‌ی جایزه‌ی اول ودوم شد . این فیلم‌ها «ترس درکوچه» و «دید نزن» نام داشتند . همچنین مدتی بعد تعدادی ازاین فیلم‌های هشت میلی‌متری به فستیوال «هلسینکی» ارسال شد ودرآن شرکت نمود . دراین فستیوال نیز سه فیلم «مرغ» ، «قلمدوش» و «سرامیك» جوایزی را نصیب خود ساختند .

فیلمسازی توسط کودکان و نوجوانان ، نتیجتاً بازده مناسبی داشته است . بخصوص آنکه بسیاری از فیلم‌های ساخته شده توسط اعضای‌کتابخانه ، ازهوش واستعدادهای جوانی خبر می‌دهدکه بی‌تردید فردای سینمای ایران را پی خواهند ریخت . . . استعدادهایی که هنوز آلوده‌ی مسایل زندگی ومشکلات آن نشده‌اند، هنوز صداقت وراستی را ازکف نداده‌اند وبه خود وفادارند . . .

نحوه‌ی کار این بخش در «مرکز سینمایی‌کانون پرورش فکری» چنین است‌که چند نفر سینماشناس وافرادی‌که به‌مسایل تکنیکی سینما آگاهند به‌عنوان مربی فیلمسازی درکتابخانه‌های‌کانون ، تکنیك سینما وشناخت فیلم را تدریس می‌کنند ودرساختن فیلم‌ها به بچه‌ها یاری می‌دهند . . . فیلمسازی توسط‌کودکان ونوجوایان ، که درایران کاملاً تازگی داشته است ، جزو اقدامات مهم مرکز سینمایی‌کانون پرورش فکری محسوب می‌شود . . .

فیلمسازان کانون پرورش فکری

مرکز سینمایی‌کانون پرورش فکری ، طی چند سال اخیر ، مکان مناسبی بوده است برای فیلمسازانی که میل داشته‌اند ، حرفشان را باکمال آزادی بیان کنند . . . این آزادی ، نظر فیلمسازان متعددی را به سوی خودجلب‌کرده‌است . . . تعدادی‌ازکارگردانانی که با مرکز سینمایی‌کانون همکاری داشته‌اند ، جزو کارمندان رسمی این سازمـان بوده‌اند و درزمره‌ی فیلمسازان ثابت آن محسوب می‌شوند وگروهی دیگر نیز بدون آنکه وابستگی اداری‌وشغلی با کانون‌پرورش فکری داشته باشند، دراین سازمان‌فیلم‌هایی ساخته‌اند... اکثرکارگردانان ثابت‌کانون ، جزو فیلمسازانی هستند که فیلم‌های نقاشی متحرك می‌سازند .

کارگردانان ثابت‌کانون این افراد هستند :

۱ ــ سازندگان فیلم‌های نقاشی متحرك :

نفیسه ریاحی ، علی‌اکبر صادقی ، پرویز نادری ، فرشید مثقالی ، نورالدین زرین‌کلك ، احمد سبقی .

۲ ــ سازندگان فیلم‌های زنده :

عباس کیارستمی، ارسلان ساسانی، فرهاد شیبانی، ایرج صفوی .

چند تن‌ازفیلمسازان ثابت‌کانون‌که فیلم‌های‌نقاشی متحرك می‌سازند، جزوکسانی هستندکه درکار نقاشی با فیلمسازان دیگر همکاری داشته‌اند وبعد اقدام بـه ساختن فیلم‌کرده‌اند . «پرویز نادری» اولین آنها بود که سال‌گذشته با فیلم زیبا ویادماندنی «استقلال» که نشانه‌های بارزی از ذوق وهوش یك فیلمساز خوب را درخود نهفته داشت ، به جمع‌کارگردانان‌پیوست وامسال نیز «احمد اسبقی» با فیلمی‌که خواهد ساخت درنهمین فستیوال‌کودکان ، شرکت می‌کند . . .

علاوه برفیلمسازان ثابت‌کانون ، کارگردانانی‌که درکانون فیلم ساخته‌اند ، عبارتند از :

بهرام بیضایی ، امیر نادری ، ناصر تقوایی ، مرتضی ممیز ، سهراب شهید ثالث ، زکریا هاشمی ، آیدین آغداشلو (که درساختن‌فیلم رنگین‌کمان‌همکاری داشت) ، نادر ابراهیمی ، اسفندیار منفردزاده .

«آپیك باغداساریان» و «محمدرضا اصلانی» نیز جزو فیلمسازان ثابت‌کانون بوده‌اندکه فعلاً با این سازمان همکاری ندارند .

فیلم‌های ساخته شده در کانون پرورش فکری

سال ۱۳۴۹

۱ ــ آقای هیولا (نقاشی متحرك) : سناریست وکارگردان : فرشید مثقالی – فیلمبردار : محمود نصیری – رنگی – ۳۵ میلی‌متری – ۹ دقیقه .

۲ ــ بدبده – کارگردان : محمدرضا اصلانی – فیلمبردار : سهرداد فخیمی – ۳۵ میلی‌متری – سیاه و سفید – ۳۵ میلی‌متری .

۳ ــ سوء تفاهم (نقاشی متحرك) – سناریست وکارگردان: فرشید مثقالی– فیلمبردار: محمودنصیری– رنگی – ۳۵ میلی‌متری – ۵ دقیقه .

۴ ــ عمو سبیلو – کارگردان : بهرام بیضایی –



آنکه خیال بافت آن‌که عمل‌کرد



گرفتار



اقای هیولا

فیلمبردار: نعمت حقیقی– ۳۵ میلی‌متری– ۲۹ دقیقه – سیاه وسفید .

۵ – گرفتار (نقاشی متحرك) – سناریست و وکارگردان: آراپیك باغداساریان – فیلمبردار: محمود نصیری – رنگی – ۳۵ میلی‌متری – ۳ دقیقه .

۶ – نان وکوچه – کارگردان: عباس‌کیارستمی– فیلمبردار: مهرداد فخیمی– ۳۵ میلی‌متری– ۱۲ دقیقه .

۷ – وزنه‌بردار (نقاشی متحرك) – سناریست وکارگردان: آراپیك باغداساریان – فیلمبردار: محمود نصیری – رنگی – ۳۵ میلی‌متری – ٤ دقیقه .

سال ۱۳۵۰

۱ – آنکه خیال بافت وآنکه عمل‌کرد (نقاشی متحرك) – کارگردان : مرتضی ممیز – سناریست : نادر ابراهیمی – فیلمبردار : فریدون تولا – رنگی – ۳۵ میلی‌متری – ۱۲ دقیقه .

۲ – با اجازه – کارگردان : محمدرضا اصلانی– سناریست : نادرابراهیمی– فیلمبردار : مهرداد فخیمی– رنگی – ۳۵ میلی‌متری – ۲۶ ویك دوم دقیقه .

۳ – پسر وساز وپرنده (نقاشی‌متحرك)– سناریست وکارگردان: فرشید مثقالی – فیلمبردار : اسدالله کفافی – رنگی – ۳۵ میلی‌متری – ۱۲ ویك‌دوم دقیقه .

٤ – رهایی – کارگردان : ناصر تقوایی – سناریست : محسن تقوایی ، ناصر تقوایی – فیلمبردار : نعمت حقیقی – رنگی – ۳۵ میلی‌متری – ۲۳ دقیقه .

۵ – زمین‌بازی با بوش (نقاشی متحرك) – سناریست‌وکارگردان : نورالدین‌زرین‌کلك – فیلمبردار: ن . زرین‌کلك – رنگی – ۳۵ میلی‌متری – ۷ دقیقه .

۶ – قصه‌ی درخت هلو – سناریست وکارگردان : حسن تهرانی – فیلمبردار : ناسوتی – ۳۵ میلی‌متری – ۲٤ ویك‌دوم دقیقه .

۷ – هفت شهر (نقاشی متحرك) – کارگردان : علی‌اکبر صادقی – سناریست : فیروز شیروانلو – فیلمبردار : محمد فیجانی – رنگی – ۳۵ میلی‌متری – ۱۸ دقیقه .

سال ۱۳۵۱

۱ – پری – سناریست وکارگردان : زکریا هاشمی – فیلمبردار : مهرداد فخیمی – ۳۵ میلی‌متری – ۳۶ دقیقه .

۲ – زنگ تفریح – سناریست وکارگردان : عباس کیارستمی – فیلمبردار : علی زرین‌دست – مرتضی رستگار – ۳۵ میلی‌متری – ۱۷ دقیقه .

۳ – سفر– سناریست‌وکارگردان : بهرام بیضایی– فیلمبردار : مهرداد فخیمی– ۳۵ میلی‌متری– ۳۳ دقیقه .

٤ – سیاه و سفید – سناریست وکارگردان : سهراب شهید ثالث – فیلمبردار : مهرداد فخیمی – ۳۵ میلی‌متری – ٤ دقیقه .

۵ شهر خاکستری (نقاشی متحرك) – سناریست وکارگردان : فرشید مثقالی – فیلمبردار : ف . مثقالی– رنگی – ۳۵ میلی‌متری – ۸ دقیقه .

۶ – گلباران(نقاشی متحرك)– سناریست : حسین سماکار – کارگردان : علی‌اکبر صادقی – فیلمبردار : محمد فیجانی – رنگی – ۳۵ میلی‌متری – ۹ دقیقه .

۷ – من چقدر می‌دانم ؟ (نقاشی متحرك) – سناریست : احمدرضا احمدی – کارگـردان : نفیسه ریاحی – فیلمبردار : محمد فیجانی – رنگی – ۳۵ میلی‌متری – ۷ دقیقه .

۸ – یك نقطه‌ی سبز (نقاشی متحرك) – سناریست وکارگردان : مرتضی ممیز– فیلمبردار: محمد فیجانی– رنگی – ۳۵ میلی‌متری – ۶ دقیقه .

سال ۱۳۵۲

۱ – استقلال (نقاشی متحرك) – سناریست : نورالدین زرین‌کلك – کارگردان : پرویز نادری – ۳۵ میلی‌متری – رنگی – ۵ دقیقه .

۲ – تجربه – سناریست: امیر نادری–کارگردان: عباس کیارستمی – فیلمبردار : علیرضا زرین‌دست – سیاه وسفید – ۳۵ میلی‌متری – ۶۰ دقیقه .

۳ – رنگین‌کمان (نقاشی متحرك) – سناریست : آیدین آغداشلو – کارگردان : نفیسه ریاحی – رنگی– ۳۵ میلی‌متری – ۶ ویك‌دوم دقیقه .

٤ – ساز دهنی – سناریست وکارگردان : امیر نادری – رنگی – ۳۵ میلی‌متری – ۸۰ دقیقه .

۵ – سیاه پرنده (نقاشی متحرك) – نویسنده : ابراهیم فروزش – کارگردان . مرتضی ممیز – ۳۵ میلی‌متری – رنگی – ۱۰ دقیقه .

۶ – کرم خیلی‌خیلی خوب (نقاشی متحرك) – نویسنده وکارگردان : فرشید مثقالی– ۳۵ میلی‌متری – رنگی – ۳ دقیقه .

۷ – من آنم‌که (نقاشی متحرك) – سناریست‌ها : ابراهیم فروزش ، علی‌اکبر صادقی – ۳۵ میلی‌متری– رنگی – ۱۱ دقیقه .

۸ – هرگز– سناریست وکارگردان : اسفندیار منفردزاده – ۳۵ میلی‌متری – رنگی – ٤ دقیقه .

سال ۱۳۵۳

درمرکزسینمایی‌کانون ، برای سال ۱۳۵۳ ونهمین فستیوال‌کودکان ، فیلم‌های زیر دردست تهیه است :

– مداد بنفش (کارگردان : نفیسه ریاحی) .
– تلویزیون (فرشید مثقالی) .
– امیر حمزه (نورالدین زرین‌کلك) .
– بی‌مبالات (احمد اسبقی) .
– شطرنج (علی‌اکبر صادقی) .

وفیلمی‌که «پرویز نادری» خواهد ساخت .

طرح فیلم‌های آموزشی

آخرین وتازه‌ترین طرحی‌که‌کانون پرورش‌فکری دردست اجرا دارد ، طرح فیلم‌های آموزشی است . مرکز سینمایی‌کانون ازمدتها پیش قصد تهیه‌ی‌فیلم‌های آموزشی برای‌کودکان ونوجوانان را داشت واین‌فکر– که درایران‌کاملاً بداعت وتازگی دارد – ازچند ماه قبل ، به مرحله‌ی اجرا درآمده است . . . «عباس کیارستمی» کارگردان فیلم‌هـای کودکان ، سرپرستی کارگردانی وتهیه‌ی فیلم‌های آموزشی را برعهده دارد. دراساسنامه این قسمت‌که «طرح فیلم‌های آموزشی» نام گرفته است ، «هدف طرح» و «سیاست خط مشی‌ها» ی آن ، بدین ترتیب ذکر شده است :

هدف طرح

طرح تهیه فیلم‌های آموزشی به منظور استفاده از سینما درآموزش زمینه‌های مختلف زندگی اجتماعی به‌کودکان ونوجوانان اجرا میشود ودرکلیه فعالیتهای آن هدفهای زیر موردنظر است :

الف – آشناکردن مخاطب با مفاهیم گوناگون اجتماعی .



وزنه‌بردار



استقلال



ساز دهنی

روشن است که کودکان ونوجوانان درآستانه ورود به زندگی اجتماعی خود با مشکل تفاهم اجتماعی که حاصل گردهم‌آئی وضع قراردادهاست روبرو میشوند. ونمی‌توانند اهمیت مفاهیم این قراردادها را بلافاصله درك کنند، اگربرای درك این مفاهیم به کودك ونوجوان کمکی نشود او ناگزیر خواهد بود آنها را طی مراحل دشوار وپیچیده‌تری درك کند وفراگیرد وچه بساکه این مراحل حالت‌های گوشه‌گیری، انزوا، ویا جبهه‌گیری وطرد در او بوجود آید. اما هنگامیکه دلایل وضع یك قرارداد اجتماعی برای کودك ونوجوان تشریح شد وفواید آن نشان داده شد آنها خود رغبت وعلاقه دراین کار دسته‌جمعی شرکت میکنند چون قرارداد بخودی‌خود فاقد توجیه علت وجودی خویش است.

ب ــ پاسخ به سئوالات کودکان ونوجوانان.

علاوه بردلیل وفایده وجودی هرچیز وبعبارت دیگر «چرا این» «چرا آن»، کودکان و نوجوان درباره چگونگی امور ومفاهیم وموضوعات نیز دارای سئوالات گوناگون هستند ومی‌توان ازساده‌ترین امور تا پیچیده‌ترین مسائل مطرح شود وراجع به کلیه پدیده‌ها توضیحات روشن وقانع‌کننده داد.

ج ــ آشناکردن مخاطب با حقوق ووظایف فرد نسبت به جامعه وبالعکس.

کودك ونوجوان درآستانه ورود به جامعه محتاج آنست که قواعد زندگی را بیاموزد وبداند که چه انتظاراتی ازجامعه باید داشته باشد ودرمقابل جامعه چه توقع‌هائی از او دارد دراین مورد مسائل مطروحه اعم است ازوظایف متقابل فرد وجامعه وصورمختلف.

سیاست وخط مشی‌ها

یك فیلم آموزشی با درنظرگرفتن حداکثر اهداف فوق‌الذکر تهیه میگردد وبه این لحاظ سیاست‌ها وخط مشی‌های تهیه آن ازاین هدف‌ها سرچشمه میگیرد، نویسنده وسازنده وبطورکلی کادر نویسنده وتولیدکننده این‌گونه فیلمهای آموزشی خواهند کوشید فیلمشان بیشترین این اهداف را ممکن سازد ودرهرمورد مفید باشد بطورکلی خط مشی‌ها را چه درتهیه وچه درنمایش فیلم‌های آموزشی موردنظر این طرح می‌توان به شرح زیر توضیح داد:

الف ــ فیلم‌ها صرفاً با هدف آموزشی به کودکان ونوجوانان تهیه شده وبه ساده‌ترین زبان ساخته میشود درعین حالیکه این سادگی نفی‌کننده طراوت وتأثیرگزاری فیلم ونفی خلاقیت سازندگان آن نخواهد بود.

ب ــ بمنظور حصول به بهترین وراحت‌ترین بیان سینمایی.

درمرحله اول کوشش خواهد شد که فیلم‌های آموزشی بوسیله فیلمسازان حرفه‌ای با ارزش ساخته شود و فارغ‌التحصیلان سینمایی و سینماگران تجربی درتهیه این فیلم‌ها با سمت دستیار کارکنند وهنگامیکه به حد قابل قبولی ازکار حرفه‌ای دست یافتند خود مستقلاً دست به تهیه اینگونه فیلم‌ها بزنند.

ج ــ برای اینکه سازنده‌گان فیلم از وسواس‌های مبهم گوئی ویا توسل به بیان‌های پیچیده هنری در امان باشند ودرنتیجه سیاست این‌طرح مبنی‌برتولید فیلم‌هائی با زبان ساده وراست تأمین شود لازم است که درتیتراژ ذکری ازنام سناریست وکارگردان نیاید وتیتر تهیه شده درکانون تنها عنوان فیلم باشد تا از یك سو میدان رقابت‌ها تنگ‌گردد وازسوی دیگر وسواس‌های شخصی غالب نباشد.

بهمین منظورلازم است ازشرکت‌دادن این‌گونه فیلم‌های آموزشی دربرنامه‌های فستیوالی ومسابقه‌ای خودداری شود.

هـ ــ درتهیه فیلم‌های آموزشی باید به مسئله سناریو نهایت اهمیت را داد ونباید با درنظرگرفتن بودجه‌های اندك وبی‌تناسب با هزینه خود فیلم ازداشتن سناریوی درست واساسی غافل ماند.

لازم است هرسناریو زیرنظر هیأتی ازمتخصصان وصاحب‌نظران درمسائل مربوط به سوژه مورد بررسی قرارگیرد.

* * *

بدین شکل، «مرکز سینمایی کانون» نظام‌گرفت وتاکنون نیز بازدهی چشمگیر و قابل توجه داشته است . . . دراین روزگاری که سینمای تجاری فاتح قلوب عامه است، فعالیت‌های سینمایی غیرانتفاعی مراکزی چون وزارت فرهنگ وهنر، رادیو تلویزیون ملی ایران وهمین کانون پرورش فکری، اهمیتی فوق‌العاده پیدا می‌کند.

بالا و وسط: دوفیلمساز، دوجوان کانون پرورش‌فکری به هنگام تهیه فیلم‌های خود
پائین: صحنه‌ای ازفیلم «نذر»
ساخته‌ی یك فیلمساز نوجوان









گفتگوئی با : پیتریاتس

«پیتریاتس» درایران با فیلم خوب وتحسین‌انگیز «بولت» شناخته شد. بولت که یکی‌از درخشان‌ترین فیلم‌های پلیسی دهه اخیر آمریکاست، بیش‌از پیش نام «پیتریاتس» را برسر زبان‌ها انداخت. پیتریاتس این کارگردان انگلیسی، کارش را با آسیستانی شروع کرد و در مرحله اول از «کارول رید» تجربیاتی کسب وبتدریج راه خودرا درسینما پیدا کرد. فیلم‌های او عبارتند از : «تعطیلات تابستانی، پاندول یك‌طرفه، دستبرد (که این فیلم برای او راهگشای خوبی درسینما بود) بولت، جان ومری» وفیلمی بنام «الماس داغ» باشرکت رابرت ردفورد. «دوستان ادی‌کویل» آخرین فیلم این فیلمساز خوب انگلیسی است‌که دراین مورد گفتگوئی توسط «آندرو. سی. بابرو» نویسنده «خبرنامه فیلمسازان» با وی بعمل آمده است .

PETER YATES

درباره آخرین فیلمش «دوستان ادی‌کویل»

خلاصه داستان : « ادی‌کویل » مرد شیاد مسن وخانواده‌داری از شهر «بوستن» است‌که با نومیدی دومین دوره محکومیت زندانش را سپری می‌کند. دستمایه وموجودیش ناچیز است و هیچ اشتباهی نباید از او سر بزند، ولو آن‌که با قانون دربیفتد یا با دوستان تبهکارش سروکار پیدا کند. زمان می‌گذرد، و او پس‌از آزادی تصمیم می‌گیرد با دوستانش کاری نداشته باشد. کارجدید او اداره‌کردن یك مغازه اسلحه‌فروشی است. اما این کارهم نمی‌تواند او را باندازه‌کافی از دام تبهکاران نجات بدهد. ادی‌کویل علیرغم خطری‌که این‌کار دارد مصمم میشود برگ‌برندهٔ خود را بزمین بزند و یکی‌از قوی‌ترین باندهای جنایت‌کار بوستن را به‌پلیس لو بدهد. اما کس دیگری او را بدام پلیس می‌اندازد. کویل بازهم سعی می‌کند از زندان فرارکند ــ اما دوستان تبهکارش اینك متقاعد شده‌اند که «ادی» تنها کسی‌است‌که به‌آنها خیانت‌کرده است.

■ **چطور بفکر ساختن فیلم دوستان ادی کویل افتادید؟ آیا کتابش را خواندید وپیش خودتان فکر کردید «خوشم می‌آید فیلمی‌ازروی آن بسازم» یا «پارامونت» این‌کتاب را به شما پیشنهادکرد؟**

□ نه، من قراری با پارامونت دارم که بموجب‌آن سه‌فیلم بااستفاده ازسه سناریوی خودم برای آنها بسازم، یکی ازاین فیلم‌ها سال آینده جلوی دوربین خواهد رفت. من‌کتاب ادی‌کویل را خوانده بودم و از آن خوشم آمده بود. پل‌موناش کتاب را خریده وسناریوی خوبی نیز از روی‌آن نوشته بود. با علم به‌این‌که هیچکدام از سه سناریوی من درآن موقع آماده نبود، موناش بمن پیشنهاد کرد که از روی سناریوی او فیلمی بسازم. بدین‌ترتیب بود که من کارم را شروع کردم. قرار من با پارامونت این بودکه در سناریوها دست ببرم، روی این اصل نمیشد با یك سناریوی نیمه‌تمام کار را شروع نمود. تنها راه برای ساختن یك فیلم با یك بودجه متعادل وقابل قبول آن است که آدم صبرکند تا آن‌که سناریو بصورت دلخواهش دربیاید.

در گذشته، بسیاری از فیلمسازان تقریباً بدون داشتن یك سناریو، فقط با یك قول‌وقرار و آکتورهائی‌که دلشان میخواست و یك داستان که تااندازه‌ای درست‌بود، کارراشروع می‌کردند و امیدوارهم بودندکه در اولین‌روز فیلمبرداری می‌توانند تمام کارها را بخوبی سروصورت بدهند. اما اکنون این‌چیزها دیگراتفاق نخواهد افتاد.

■ **پس شما به‌فراهم کردن مقدمات قبلی معتقدید؟**

■ بله، من فکر می‌کنم این‌کار ضروری است. فیلمساز با این‌کار یعنی‌طرح مقدماتی‌اولیه و تهیه وسایل مورد لزوم برای کار در روز فیلمبرداری، آزادی کافی بدست می‌آورد. البته منظورم جزئیات امرنیست. خود من هم نمی‌توانم از پیش طرح‌ریزی کنم. هرگز امکان ندارد آدم بتواند خطوط داستان‌را ترسیم نماید (من این‌کار را دوبار کرده‌ام، فکر می‌کنم در چند سکانس معین وبخصوص) . من احساس‌می‌کنم‌که این امر بیشتر باعث‌کندی کار می‌گردد: بعداز مدتی شما فکر می‌کنید که دارید یك استریپ کارتون را فیلمبرداری می‌کنید.

بنابراین منظورم این است که من هرگز خودم را عیناً گرفتار قیدوبند آنچه‌که میخواهم فیلمبرداری کنم، نمی‌کنم اما برای فیلمبرداری آدم به‌چیزهای معینی نیاز دارد و اینجاست که مسألۀ طراحی پیش‌می‌آید، هم‌داشتن ضرورت‌های فیزیکی که کار را پیش ببرد وآدم مطمئن بشود که همه‌چیز باهم جلومیرود وهم این‌که پیشرفت داستان و گسترش کاراکترها با دادن مقداری فکر بخوبی انجام بشود.





دوصحنه ازفیلم
بالا : رابرت میچم و استیون کیتسی
پائین : ریچارد جوردان وپیتر بویل

اما این کارها بستگی به‌نوع آدم‌هائی دارد که بشما کمك می‌کنند. « جن کالاهان »، مثلاً در این فیلم با من کار می‌کرد او طراح صحنه بود. خوب، کمك اینجور اشخاص با تجربه که قادرند نه‌تنها پیشنهاداتی بدهند که امکان دارد خود شما بفکر آن نیفتاده باشید، بلکه میدانند که مقصود فیلمسازچیست وچه‌میخواهد، بهرحال مؤثر ومفید است، آدم با داشتن چنین اشخاصی در روز فیلمبرداری خیالش کاملاً آسوده است.

■ سناریوی فیلم را پل‌موناش بااستفاده از کتاب نوشته است. آیا شماهم در آن دست‌بردید وآیا فکرمی‌کنید کارگردان باید چنین کاری‌را بکنـد ؟

□ من‌معمولاً دخالتی‌راکه یك کارگردان باید درسناریوبکند، کردم. هرکارگردانی همیشه با نویسنده سناریو کار می‌کند. اما بهمان نسبتی که شما نمی‌توانید ادعا کنید که نقش یك آکتور را بازی کرده‌اید، بهمین نسبت هم نمی‌توانید ادعا کنید که سناریوی فیلم را نوشته‌اید. شما وظیفه‌تان‌را بعنوان یك کارگردان انجام داده‌اید یعنی‌درآوردن سناریو به‌شکلی‌که دلتان میخواهد و احساس می‌کنید که فیلم باید مثل آن ساخته بشود.

■ دلم میخواهد راجع به مشکلاتی که درجریان تهیه فیلم داشتید صحبت‌کنیم. شنیده‌ایم که‌شما تمام صداهای‌فیلم‌را درجریان فیلمبرداری درمحل ضبط‌کردید.

□ کم‌وبیش. من تقریباً همیشه این‌کاررا می‌کنم.

■ این کار تا اندازهٔ زیادی شما را با محدودیت روبرو می‌کند ؟

□ نه، واقعاً این‌طورنیست. نبایدبگذارید بامحدودیت مواجه‌بشوید. البته مشکلاتی بوجود می‌آورد، اما بامحدودیت روبرو نمی‌شوید. آنچه درعوض نصیب فیلمساز میشود ، توانائی است‌که آکتورها در اجرای پرفورمانس‌های خود بخرج میدهند و نیز صداهائی ضبط می‌کنید که بعداً درتعیین هویت صحنه‌ها کمك می‌کند..

■ هنگامی که چندین لوکیشن مختلف با بك‌گراوندهای متفاوت داشته باشید، آیاهنگام آخرین ضبط، دچار مشکلات فراوان نمی‌شوید؟

□ چرا، اما تعداد لوکیشن‌های مختلف زیاد نیست وبهمین‌نسبت تغییرات زوایای دوربین هم زیاد انجام نمی‌شود. آنچه باید انجام بدهید این‌است‌که سعی‌کنید تاآنجاکه می‌توانید مقداری آتمسفر معمولی بگیرید.

فیلمبرداری در شهرها با اشکالات فراوان روبرومی‌شود – شماهرگز نمی‌دانیدآیا می‌توانید بعضی ازصداهای بخصوص را کنترل کنید یا نه. بدیهی است اگرصحنه‌ئی داشته باشیدکه دیالوگ مهمی درآن ردوبدل بشود، چاره‌ای ندارید که آنرا میان یك فرودگاه یا چیزی شبیه آن پیاده کنید چون نمی‌توانید یك صدای واضح مشخص بدست آورید. اما درفیلمی چون «دوستان ادی کویل» که واقعیت وتوهم درآن باهم می‌آمیزد، من فکر می‌کنم اگر بخواهید در جستجوی یك رد پا و اثر کامل از نوع هالیوودیش برآئید، گول خورده‌اید.

در این فیلم، دیالوگ‌ها قسمتی از صدای فیلمند و اگرکسی با علاقه به‌آنچه‌که می‌شنود و گفته میشود، گوش‌فرابدهد، برایش‌حیرت‌انگیز خواهد بود و شاید کسی بگوید «هی، این‌چیزها را که می‌بینی، روی یك صفحه کاغذ ننوشته‌اند، بلکه واقعاً اتفاق افتاده است».

در فیلمی چون «دوستان ادی‌کویل» این این احساس در تماشاگر بوجود می‌آید که این حادثه‌ها هرگز نوشته نشده، بلکه اتفاق افتاده و او هم قسمتی ازاین ماجرا هست، واین‌احساس فقط با نگاه‌کردن به‌حادثه‌ئی که امکان دیده‌شدن آن نمیرفت، در تماشاگر بوجود می‌آید. این زنگ حقیقت است.

■ استیل فیلمبرداری در فیلم‌های شما هربار متفاوت است و هیچوقت دنبال یك سبك نرفته‌اید. در این فیلم نیز تا اندازه‌ئی از متد دوربین روی دست استفاده کردید و به‌عبارتی یك حالت مستندگونه به‌فیلم بخشیده‌اید.

□ در چندین صحنه ما ازاین متد استفاده برده‌ایم، اما من فکر میکنم وقتی فیلمسازی این متد را بکار میبرد و بدیهی میسازدکه این صحنه را با دوربین روی دست گرفته، مقصودش این است که تماشاگر را منحرف کند و آنها را از وجود دوربین بی‌خبر نگاهدارد.

فایده این کار این است که تماشاگـر به‌آدم‌های جلو دوربین بیشتر توجه می‌کند وبه آنها نزدیك‌تر میشود. مثلاً ما در این فیلم از شات‌های دالی یا کرین استفاده نکردیم و یا دوربین‌حرکات‌باصطلاح پرتجمل وزرق‌وبرق‌دار ندارد، چرا که معمولاً این‌کارها را درفیلم‌هائی که بودجه سنگین دارند، می‌کنند. در این فیلم مقداری از صحنه‌ها بوسیله دوربین روی‌دست گرفته‌شده، اما من فکر می‌کنم مردم به‌آن دیگر بانظرخوب‌نگاه می‌کنند، چون‌وارد موقعیت‌هائی میشوند که بوجود آوردن چنین موقعیت‌هائی با وسایل سنگین‌تر امکان ندارد. ما همچنین دقت کردیم از رنگ‌های روشن استفاده نکنیم، مگر درجاهای مخصوص و معینی‌که میخواستیم روی چیزی تأکید نمائیم.

■ چیز دیگری که درمورد فیلمبرداری این فیلم دستگیرم شد این بود که دیدم رنگ فیلم‌ها غالباً رنگ لوکیشن و محل فیلمبرداری بوده. درحالیکه فیلم‌هائی با بودجه بزرگ یا محصولاتی از نوع هالیوود سعی دراین دارندکه رنگ محل فیلمبرداری‌را تغییر بدهند ونگذارند که رنگهائی ازخارج به‌درون فیلم رخنه بکند.

□ بله، برای همین بود که ما کوشش می‌کردیم به‌فیلم یك حالت مستند بدهیم. این یك فیلم دیالوگ است، و تماشاگر واقعاً باید به‌آنچه گفته میشود، دقت وتوجه کافی مبذول دارد. بهمین علت است‌که صدابرداری این فیلم نیز با مشکلاتی روبروگردید.

فیلم‌های مستند خوبند اگر دیالوگ زیاد نـداشته باشند. همچنین ، ایده استفاده از یك بك‌گراوند مستند بارها مورداستفاده قرارگرفته. بعضی وقت‌ها هم واقعاً ازآنها بداستفاده شده – وشاید برای آنکه فیلمسازان از سناریوهای از مد افتاده وبدی استفاده کرده‌اند و فیلم را نیز با شیوه معمولی – یعنی بدون استفاده از متد دوربین روی‌دست – گرفته‌اند و امیدوار شده‌اند که همه‌چیز مدرن وامروزی‌ازکار درآمده‌است. من اعتقادم این است که در درجه اول باید به سناریو وپرورش کاراکترها توجه کرد وهمین دومورد، خیلی ازکارها را پیش میبرد وسریع‌تر می‌کند.

■ واقعیت دارد که هنگام فیلمبرداری دربوستون گرفتار مشکلاتی شدید؟

□ خوب، همه‌شهرها گرفتاری‌ودردسرهائی برای فیلمساز دارند، اما تیم فنی در بوستون همکاری خوبی با هم داشتند. ما فقط گرفتار یك دردسر درمورد لوکیشن‌شدیم وآن‌هم موقعی بودکه میخواستیم از محیط دادگاه فیلمبرداری کنیم. ما همه‌جور اجازه‌ئی گرفته بودیم امـا ظاهراً از یك مرد کوچك‌اندام اجازه نگرفته بودیم وشاید حق این بودکه از او نیز این‌اجازه را می‌گرفتیم ، چون همان مردك ما را ازمحل فیلمبرداری‌بیرون‌کرد. غیرازاین‌مورد، همکاری افراد با هم عالی بود.

«جورج هیگینز» نویسنده نوول «ادی کویل» در بوستون زندگی می‌کند وآنجا یك جور قهرمان بشمار میرود. او نویسنده بسیار موفقی است. اما چیزی‌که فکرمی‌کنم دربوستون برای من جالب بود، وجود کالج‌های متعدد آن‌است، این مورد، شهر را خیلی جوان کرده است.

■ آیا شخصاً لوکیشن‌های فیلم‌را انتخاب کردید یا آسیستان کارگردان این‌کار را انجام داد ؟

□ پیداکردن‌لوکیشن‌دلخواه ، گاه باعث شده که من فیلمی را در طول یکسال بسازم! بعضی‌ها این کار را در عرض یکماه‌ونیم انجام میدهند ومن نمیدانم چطور می‌توانند این‌کار را بکنند! من‌دلم میخواهد یك «کارگردان هنری» داشته باشم و درمورد لوکیشن‌ها براساس سناریو با او بحث‌کنم، و بعد بروم توی شهر، اینطرف وآنطرف بگردم وجاهای مخصوصی را درنظر بگیرم و بعد « کارگردان هنری » آنجا بماند وبه‌جستجوهای خود ادامه بدهد.

اما بهرحال من فکر نمی‌کنم امکان داشته باشد که کس دیگری را بجای خودتان برای انتخاب محل فیلمبرداری بفرستید لوکیشن گاهی مواقع به سناریو کمك می‌کند وموجب تغییراتی درآن میشود، وقتی آدم لوکیشنی را می‌پسندد احتمال دارد بخاطر آن سناریو را کمی تغییر بدهد.

■ **می‌توانید قسمت‌هائی را در « ادی کویل» نام ببرید که لوکیشن در آن نفوذکرده باشد؟**

□ مثلاً ایستگاه شارون. موقعیت این ایستگاه درکتاب کاملاً فرق داشت، گرچه همان ایستگاه مورد نظر ما بود. جورج هیگینز ما را باخود به‌نقاط مختلفی برد، جاهائی که خودش آنها را درکتابش آورده بود، و یك ایستگاه خوب نشانمان داد. اما مسأله این بود که این ایستگاه، حتی شبیه به یك ایستگاه‌هم نبود. این بودکه «جورج» رفت وچندتا ایستگاه دیگر پیدا کرد تا سرانجام شارون را انتخاب‌کردیم و بخاطر آن مجبور شدیم قسمتی از سناریو را تغییر بدهیم. اگر شما آن صحنه بخصوص را در سناریوی اصلی بخوانید، هیچ شباهتی میان آن وآنچه واقعاً روی پرده سینما می‌گذرد، پیدا نمی‌کنید.

■ **مردم درخیابان‌های بوستون مشکلاتی برای شما بوجود نیاوردند؟**

□ مردم علاقمندشده‌بودند. اما من‌تابحال بیاد نمی‌آورم که در داخل استودیو فیلمبرداری کرده باشم. سالهاست که من در استودیوئی‌کار نکرده‌ام، چون دوست ندارم خودم را اسیر پلاتو کنم، پلاتوهای‌فیلمبرداری مثل کارخانه میمانند. ازصبح که به‌آنجا میروی باید خودت را درونش زندانی کنی. من دوست دارم هرروز به‌یك جای مختلف بروم ولوکیشن‌های متفاوت داشته‌باشم. ازبابت فیلمبرداری این فیلم ، مردم بوستون بتدریج با ما عادت‌کردند و از هفته چهارم ببعد هروقت بما برخورد می‌کردند می‌پرسیدند «اوه، شما هنوز اینجا هستید؟ چرا آنقدر کارتان طول کشید؟ چرا هنوز دور شهر پرسه می‌زنید؟»

■ **در مورد صحنه بار در این فیلم چه دردسرهائی داشتید؟ این سئوال را ازاین نظر می‌کنم کـه خوانندگان و تماشاگران همواره کنجکاوند که بدانند فیلمبرداری در مکان‌های اصلی وواقعی چه مشکلاتی را دارد.**

□ پس‌از کاوش‌های زیاد یك«بار» پیدا کردیم که توسط مردی‌خسیس اداره میشد. مردك از موقعی‌که اداره «بار» را بدست‌گرفته بود، دیناری خرج‌آن نکرده بود. محیط‌بار، درست همان چیزی بودکه ما میخواستیم. اما مردك فکر میکرد که باین وسیله باید پول زیادی ازما بگیرد ــ ودرواقع‌هم گرفت. ما برای این«بار» بیش‌از هر لوکیشن دیگری پول دادیم. امـا





دوصحنه ازفیلم
بالا : رابرت میچم و ریچارد جوردان
پائین : استیون کیتسی

هانس ریختر از تجربیاتش سخن می‌گوید

Hans Richter

ترجمهٔ : جمشید اکرمی



خوشحالم که هرگز درمورد پیداکردن «بار» دیگری غیراز آن، کاری صورت ندادیم. بدیهی است که‌لوکیشن‌های مختلف، اهمیت‌های متفاوتی دارند. خانه «ادی‌کویل» و «دیلون» (رابرت میچام و پیتربویل) و هرچیز دیگری که به‌آنها ربط پیدا میکرد، مهم بود، برای آن‌که باید کاراکتر آنها را می‌ساختیم.

لوکیشن‌ها بسیار مهم‌اند. این روزها که کمپانی‌های فیلمسازی مجبورند روی هر سکه پول خود تکیه‌کنند، شما نمی‌توانید هرمحلی را همین‌طور از روی قضا وقدر بسازید برای آنکه دلتان خواسته است.

■ **هیچ برایتان پیش آمده که بخاطر مشکلات تکنیکی ازلوکیشن‌های مورد علاقه‌خود دست‌کشیده باشید؟**

□ نه، اگر دلیل محکمی برای استفاده از یك‌لوکیشن وجود دارد، شما همیشه می‌توانید راه استفاده از آنرا پیدا کنید. حتی اگر باین معنی باشد که مجبور باشید دیالوگ‌ها را بعداً در استودیو دوباره دوبله کنید. اگر اول فیلمبرداری برای شما مهم است. پس این‌کار را بکنید و صدا را بعداً به‌آن اضافه کنید. اگر درموقع صدابرداری مجدد به‌شدت کار کنید، نتایج خوبی بدست خواهید آورد.

بعضی‌ها می‌گویند «اینجا نمی‌توان دوربین را کار گذاشت» این حرف بی‌معنی است. اگر واقعاً سعی‌کنید، می‌توانید افه لازم را از هرجا که خواستید، بدست آورید. بعضی از فیلمسازان همیشه دم از ناتوانی میزنند چرا که گفتن آن آسان‌تر است. مثلاً من بدیدن فیلمی میروم و پس‌از تماشای آن می‌گویم فیلم خوبی نبود ولی دو سکانس آن جالب و خیره‌کننده بود. صریحاً بگویم وقتی فیلمی میسازید، جداً تلاش کنید وواقعاً فکر کنید که دارید هرفریم فیلم را کامل میسازید. در پایان، شاید دو سه سکانس فیلم، خوب از کار دربیاید، اما با این‌دیدگاه شما خیال دارید همانطور که تصور کرده بودید یك فیلم کامل بسازید وهمانجورکه میخواهید، کارها پیش میرود.

این‌کار، روی تیم فنی‌هم تأثیرمی‌گذارد. اگر آنها متوجه بشوندکه کارگردان جداً مصمم است نتیجه دلخواهش را از یك فیلم، بدست آورد، کارشان را بخوبی‌انجام میدهند وسرعت بیشتری به کار خود میدهند. این راه ساختن یك فیلم است. یك فیلمساز باید نتیجه مطلوب را از فیلمش بدست آورد.

■ **شمافیلم‌هائی‌درنیویورك،سان‌فرانسیسکو وحالا در بوستون ساخته‌اید. تفاوت‌هائی از نظر فیلمبرداری دراین شهرها حس‌کرده‌اید؟**

□ نه، واقعاً تفاوت‌هائی ندیده‌ام. آدم در یك شهر بخصوص فیلمبرداری می‌کند چون فضا وآتمسفر معینی به‌فیلم‌او می‌بخشد. ولی احتمالاً چنانچه مشکل بزرگی پیش آید، برای‌این‌است که دریك‌شهر نامناسب‌وبد فیلمبرداری کرده‌اید. در گذشته می‌گفتند «هی، بیا مکان وقوع حادثه‌های داستان این فیلم را از نیویورك به سان‌فرانسیسکو ببریم، زیاد فرقی نمی‌کند.» اما اینطور نیست. در هرشهری، دردسرها و مسائلی جلوه‌گر میشود.

در نیویورك از یك لوکیشن به لوکیشن دیگر رفتن وسط روز وبسرعت، امکان ندارد، چون‌ترافیك‌آن سنگین‌است. دربوستون آسان‌تر است، چون آنقدر ترافیك آن سنگین نیست. در سان‌فرانسیسکو کاملاً راحت و آسان است، چون شهری است بزرگ.

● تمام

هانس ریختر، تئوریسین واستاد فیلم، سینماگر آوانگارد ونیز یك نقاش برجسته است‌که طی دو دههٔ چهل وپنجاه نخستین مدیر انستیتوی فیلم «سیتی‌کالج» نیویورك بود. درسال ۱۸۸۸ دربرلین به دنیا آمده است. پس ازطی مطالعات اولیهٔ هنری وپشت سرگذاشتن جنگ جهانی اول، با هنرمند دانمارکی «وایکینگ ایگلینگ» به همکاری می‌پردازد، ونتیجهٔ این همکاری (ازسال ۱۹۱۹) ابداع یك فرم اولیهٔ فیلمسازی آبستره است ازطریق نقاشی وطراحی بی‌واسطه برروی نوارهای فیلم. این تکنیك بعدها توسط «لن‌لای» و «نورمن مك‌لارن» گسترش بیشتر یافت. دراین دوره ازکار تجربیش، فیلمهای «ریتم ۲۱»، «ریتم ۲۵»، «بررسی فیلم» و «تورم» را ساخت.

ریختر به سال ۱۹۲۹ درلندن فیلم «هرروز» را ساخت‌که آیزنشتین درآن عهده‌دار نقش‌کوتاه یك پلیس انگلیسی بود! . این فیلم وفیلمهائی دیگر آشکارا نمودار ذوق آمیخته به شیطنت ریختر ونیز شم درست ودقیق گرافیك او هستند. بین سالهای ۴۱ – ۱۹۳۳ به طور متناوب فیلمهائی درفرانسه وسویس وهلند می‌سازد. به سال ۱۹۴۱ به آمریکا می‌کوچد، جائی‌که بسیاری ازفیلمهای برجسته‌اش منجمله «رؤیاهائی‌که پول می‌تواند بخرد» را می‌سازد.

بیست سالهٔ اخیر را «ریختر» درسوئیس ساکن بوده است وبه‌طور عمده به‌کار نقاشی پرداخته است. سال‌گذشته هشتاد وپنجمین سالروز تولد او جشن‌گرفته شد ونمایشگاههای نقاشی ونیز فیلمهایش درگالریهای آمریکائی واروپائی به معرض تماشاگذاشته شدند.

مقالهٔ حاضر قسمتی است ازنوارگفتگوئی‌که ضمن یك مصاحبهٔ فیلمبرداری شده درسپتامبر سال ۱۹۷۱ ضبط شده وموضوع یك فیلم رنگی ۱۳ دقیقه‌ئی قرارگرفته تحت عنوان «ریختر دربارهٔ فیلم». متن اصلی درماهانهٔ «خبرنامهٔ فیلمسازان» به چاپ رسیده است.



ازچپ براست: هانس ریختر آیزنشتاین و مانری ۱۹۲۹

اساس تمامی تئوری ویژهٔ من درآموزش تاریخ فیلم برایدهٔ درخشانی استوار بودکه به‌بهترین وجه توسط **پودوفکین** بیان شده بود: **«چیزیکه پیش ازرفتن جلوی دوربین یك کار هنری‌است، برپردهٔ سینما یك اثرهنری نیست»** دراین جمله دانائی وهوشمندی عمیقی نهفته‌است. من این هوشمندی‌را به‌خوبی حس‌کردم و آنرا سرلوحهٔ کار آموزش خود قرار دادم. من ازهمان آغازکوشیدم به‌شاگردانم سیر واقعی توسعه وتکامل فیلم‌را به‌عنوان یك فرم اصیل هنری نشان دهم.

فیلم، درآغاز، به‌نیت «دوباره سازی» پدید آمد، ولی ازهمان وقت‌هم همواره‌گریبان گرفتهٔ این دشواری بزرگ زیبائی‌شناسانه بودکه چگونه برخصیصهٔ «بازسازندهٔ» خود چیره‌گردد ودرحریم وحیطهٔ خویش ماهیتی «خلاقه» یابد. من شاگردانم‌را وامی‌داشتم نخستین گامهای خلاقه‌ایراکه درصحنهٔ فیلمسازی برداشته شده‌بود ببینند ـ کارهای **مه‌لیس**، **گریفیث**، **مك سنت** ودیگران ودیگران‌را. پس‌از نمایش هرفیلم از آنان می‌پرسیدم: **«خب، شما چه چیزی دراین فیلمها یافتید که نافی آن خصلت «بازسازی» باشد؟ آن عنصر جدید «فیلمسازی» و نه‌تنها «بازسازی» حادثه‌ایکه جلوی دوربین اتفاق می‌افتد، کدام است؟»**

بااین شیوه من به‌تدریج توانستم به آنها نشان‌دهم‌که فیلم چگونه توانست از زنجیر آن چیزی‌که درآغاز بود ـ صرفاً یك وسیلهٔ «بازسازی» ـ آزاد شود. من البته قصد آن نداشتم‌که به‌ایدهٔ فیلم‌کردن نمایشنامه‌ها وداستانها حمله‌کنم. تنها زمانی این قبیل فیلمهارا رد می‌کردم‌که به‌کلی‌عاری ازکیفیات‌فیلمیك بودند. من‌فیلمهای **گابریل پاسکال** مجارستانی‌را به‌آنها نشان دادم‌که یکروزی در ونیز به‌دیدن **جرج برنارد شاو** رفته بود و وی‌را متقاعد ساخته بود که او تنهاکسی است‌که می‌تواند نمایشنامه‌های وی‌را به‌فیلم برگرداند. **شاو** درپاسخ او گفته بود: **«خب، شما می‌توانید این فیلمهارا بسازید، به شرط اینکه آنها درست نظیر آن چیزیکه روی صحنهٔ تئاتر هستند، ازکار درآیند»**. من به‌شاگردانم می‌گفتم‌که «پیگمالیون» و «میجر باربارا» مثالهای منفی هستند. البته نمایشنامه‌های **شاو** هنوز همچنان عالی بودند، ولی فیلمهائیکه براساس آنها ساخته می‌شد، کمترین ارزشی نداشتند. آنها اصالتاً فیلم نبودند، بلکه تنها بازسازی همان نمایشنامه‌ها بودند.

ما مسیر توسعه وگسترش فیلم‌را تعقیب می‌کردیم. به **اشتروهایم** رسیدیم، و بعد به **آیزنشتین**ـبخصوص‌آیزنشتین ـ‌که‌چارچوبهای قراردادی‌را شکست وفیلم را درقالب یك رشته حادثه‌های سینماتیك‌گسترش داد ونیز «محیط» را به‌عنوان یك عامل واقعی‌که خود می‌تواند «نقطهٔ‌گسترش» یك صحنه قرارگیرد، شناساند. برای من **آیزنشتین** همیشه بزرگترین تجربه در زمینهٔ فیلمسازی بوده است. تئوری او این بود: **چیزیکه شما روی پرده نشان می‌دهید، به‌اندازهٔ واکنشی‌که می‌توانید از تماشاگران بگیرید وکاریکه می‌توانید باتماشاگران بکنید، اهمیت ندارد.** او تئوری «مونتاژ آتراکسیون‌ها» را ابداع‌کرد. هدف اساسی این تئوری تکان‌دادن و تهییج تماشاگر بود ازطریق عبور ازیك‌صحنهٔ پرتنش دراماتیك به‌یك صحنهٔ آرام و بی‌حادثهٔ بعدی. آیزنشتین تداوم داستانی فیلمهایش را از همین جابجائی آتراکسیونهای ناهمگون خلق می‌کرد.

آیزنشتین، زمانیکه باسناریوئی درمورد انقلاب **۱۹۰۵** روسیه به «اودسا» آمد به‌من‌گفت که تنها شش نکته راجع به شورش رزمناو «پوتمکین» می‌دانسته است. حال آنکه کل

فیلمنامه هزار و دویست نکته درخود داشته است، که ازآن میان تنهـا همان شش نکته دربارهٔ «پوتمکین» بوده‌اند. **آیزنشتین** تعریف می‌کرد که یکروز همراه بادستیارش درزیر پلکانهای «اودسا» می‌نشیند. ازآنجا یکرشته پلکانی‌پشت سرش می‌بیندکه سر به‌آسمان کشیده‌اند، پیش رویش دریاست وبرفراز سرش شهر «اودسا» ایستاده است. دراین وسعت، رزمناوهم هست که‌کنار بندر لنگر انداخته است. ازدل این صحنه‌های تك نمائی متضاد، او «آتراکسیون» فیلمش‌را تألیف می‌کند. به‌اعتقاد من، درست به‌همین شیوه است‌که ما باید فیلم بسازیم ــ از ورای وضعیت‌ها، ازورای فضا و محیطی که دربرمان گرفته است. به‌نظر من این یك راه طبیعی‌است. قسمتهای‌مختلف «رزمناو پوتمکین» درخلال فیلم با همدیگر وابستگی وهماهنگی نشان می‌دهند، اما اگر درآنها دقیق شوید، می‌بینیدکه آنها تکه‌هائی واقعاً ازهم جدا هستند که به تناوب تماشاگر را تکانهائی رعشه‌گونه می‌دهند، یاآنکه تسکین می‌بخشند.

درمسیر آموزش، به‌مطالعهٔ «صدا» در فیلمها رسیدیم. استفاده ازصدا درواقع‌به‌کار گرفتن نوعی پوشش صوتی است برصداهائی مثل سرفه‌کردن، نجواکردن ویاحرکت آدمها درمیان جمعیت تماشاگر. یك صاحب سینما در زمان نمایش فیلمهای صامت، درپاسخ این سئوال من‌که چرا همیشه موقع نمایش فیلم یك پیانیست رابه‌نواختن وا می‌دارید ونمی‌گذارید فیلم واقعاً صامت بماند، گفت: **«ما نمی‌توانیم این کار را نکنیم، چون همیشه یك مقدار سروصدای‌اضافی توی سالن هست وصدای پیانو سرپوشی است براین صداهای مزاحم»**. به یك مفهوم، صدا امروزه نیز به‌همین منظور به‌سینما خدمت‌میکند، مثل یك متعلقهٔ لازم غیر فعال نسبت به‌تصویر، بی‌آنـکه اخلالی درساختمان تصویری فیلـم برانگیزد. صدا درواقع، گونه‌ئی المثنای خلاقهٔ تصویر است.

من، برای نمونه، «زیربامهای پاریس» **رنه‌کلر**را به‌شاگردانم نشان دادم، بی‌آنکه به‌آنان بگویم ازنظر من دراین فیلم چه بهره‌گیری ابداعی وخلاقه‌ئی ازصدا شده بود. پس‌ازنمایش فیلم، من بخصوص به‌صحنه‌ایکه درآن دو مرد نزدیك محوطهٔ راه آهن بایکدیگر می‌ستیزند اشاره‌کردم. دراین صحنه هیچ صدائی از زد وخورد دو مرد به‌گوش نمی‌رسد. فقط آوای شوم سوت قطارهائی‌که روی ریلها می‌لغزند، صدای حاکم برصحنه است. این نمونه‌ایست از یاری مؤثر صدا به‌تصویر ــ به‌سهم خود.

من، همچنین، حاشیهٔ صوتی «تعطیلی آخرهفته» ــ Week End ــ **والتر روتمان**[1] را هم‌دردسترس داشتم، که این البته فقط یك‌نوار رادیوئی بود، اما نخستین‌کاری بودکه درآلمان درزمینهٔ خلق صدای فیلم انجام‌گرفته بود. این فیلم باپیاده‌شدن افراد یك خانواده ازقطار آغاز می‌شود. صدای سوت قطار به‌گوش می‌رسد. سپس آدمهائی‌را می‌بینیم‌که درحرکت به‌سوی جنگل هستند، پدر خانواده سربچه‌ها فریاد می‌کشد، بچه‌ها سروصدا راه می‌اندازند، گرد هم می‌نشینند وناهار می‌خورند، دو تا ازبچه‌ها باهم‌کتك‌کاری می‌کنند. سپس افراد خانواده به‌قایق‌سواری می‌پردازند وپس‌ازآن زمان شام خوردن وآبجو نوشیدن آنان فرا می‌رسد ــ باتمام سر و صداهای مربوطه ــ و سرانجـام آدمهائی‌را می‌بینیم‌که زوج به‌زوج، قدم‌زنان به‌درون جنگل می‌خزند وازنظر ناپدیدمی‌شوند. پس‌از این تنها نجواهای عاشقانه به‌گوش می‌رسد و سکوت حکمفرما می‌شود. درانتها، افـراد خانـواده بازمی‌گردند، سوار قطار می‌شونـد و راهی خانه‌هاشان می‌گردند.

پودوفکین این نوار را زمانی شنیدکه‌برای افتتاح فیلمش «طوفان برفراز آسیا»[2] به برلین آمد. دراین مورد، اوگفت: **«این راه حل قطعی حاشیهٔ صوتی است، چراکه اینجا تدوین درمورد صدا همانسان به‌کارگرفته شده است‌که درمورد تصویر»**.

نمونه‌های دیگری‌هم هست، مثلاً «صدای دور دنیا»ی **والتر روتمان** ــ جائیکه او بندر هامبورگ‌را نشان‌می‌دهد، اما شما هیچ‌نمی‌بینید، چونکه مه غلیظی فضارا پوشانده‌است، تنها اشباح سایه‌وار کشتی‌های درحال عبوربه‌چشم می‌خورد. دراین میان صدای سوت کشتی‌هـا سکوت‌را می‌شکند، چراکه درهوای مه‌گرفته کشتی‌هاباید سوت خودرا به‌صدا درآورند تابایکدیگر تصادف نکنند. **روتمان** ازآوای این سوتها یك سمفونی کامل تصنیف می‌کندکه بسیار شگفت‌انگیز است. درچنین صحنه‌ایست‌که صدا نقش اصلی‌را دارد وتصویر تنها یك «همراه» گنگ وخاموش‌است.

به‌چنین شیوه‌ئی، کوشش من آن بودکه به‌شاگردانم تفهیم‌کنم کار اساسی آنان درزمینهٔ فیلمسازی بایستی کشف امکانات تازهٔ خلاقهٔ وسیله بیانی‌شان باشد. در مورد «رنگ» نیز به‌همین نحو عمل‌کردم. راهی‌که من به‌یکی از شاگردانم **آرنولد ایگل**، که بعدها همهٔ فیلمهای مرا فیلمبرداری کرد، درمورد کاربرد رنگ آموختم به‌طور ساده برتاباندن وتمرکز نور برسوژهٔ اصلی صحنه ــ که می‌توانست رنگی یا خاکستری باشد ــ ورهاکردن سایر جزئیات صحنه مبتنی بود. بهره‌گیری هرچه بیشتر از نورپردازی فشردهٔ نقطه‌ئی نسبت به‌نورپردازی عمومی صحنه، این همان شیوه‌ئی بودکه‌من آنرا درکسوت یك نقاش‌هم آزموده بودم. با **فلینی** پس‌از تماشای «جولیتا»یش (جولیتای ارواح ــ م)، مباحثه‌ئی طولانی داشتم به‌او می‌گفتم **«زیادی ازرنگ استفاده می‌کنی. این «رنگی» نیست، چیزی است مثل Bundt به انگلیسی بهش می‌گوئید، کیك میوه»**.

خب، این اولین تجربه من در زمینهٔ تدریس تاریخ فیلم بود. البته من «تعصب»را هم نشان دادم، فیلمهای مه‌لی‌یس‌راهم، وهمینطور **«حرص»** Greed را هم. ضمن نمایش این فیلمها دانشجویان‌را وامی‌داشتم تاچیزهائی‌راکه دراین فیلمها می‌بینند تجزیه وتحلیل‌کنند ــ البته از زوایای مختلف ونامحدود. درمورد «پوتمکین» یکی ازدانشجویان نکته خیلی‌ظریف وجالبی‌را یافته بود. پس‌از نمایش فیلم، من ازشاگردانم پرسیدم چه چیز فیلم بیش‌ازهرچیز برآنها تأثیر گذاشته است، یکی ازدخترها گفت: **«صدای رزمناو گریزان»**، که اما واقعیت اینست که اصلاً صدائی درکار نبود! این هنر **آیزنشتین** بودکه با تدوین استادانه خود چنین تصوری به تماشاگرش داده بود. ریتم تصویر چنان بودکه پردهٔ گوش‌را متأثر ومرتعش می‌کرد، چنانکه گوئی صدائی به‌گوش رسیده است.

اما کارنامـهٔ تدریس من درزمینهٔ تاریخ فیلم، بخش ثانویه‌ایهم داشت، اکثر فیلمهای هالیوودی وفیلمهای تجاری معمولی همه‌جای دیگر، درآن زمان، قصه‌های عشقی خوش‌پایان بودنـد ــ منشی بارئیس ازدواج می‌کرد، وقضایای دیگری درهمین حدود. ضمن صحبت دربارهٔ این فیلمها من ازشاگردانم‌که **اشتروهایم** و **آیزنشتین** وغولهائی‌دراین ردیف‌را به‌قدرکافی دیده بودند وبه‌خوبی شناخته بودند، پرسیدم‌که اگر فقط باهمین قبیل فیلمهای تجاری مردم پسند تغذیه می‌شدند چه می‌کردند. پاسخ آنها این بودکه بهرحال مایل بودند آن نوع فیلمهای

---

۱ ــ **والتر روتمان** (۱۹۴۱-۱۸۸۷)، کارگردان وفیلمبردار آلمانی‌است‌که پس‌ازمطالعات اولیه درزمینهٔ موزیك ونقاشی ومعماری، ازسال ۱۹۱۸ به سینما روی آورد وبه‌عنوان یك فیلمساز آبستره شهرت یافت. به‌سال ۱۹۲۷ یك مستند طویل دربارهٔ شهر برلین ساخت (برلین، ریتم یك شهر) وپس ازآن اهم‌کوششهای خودرا صرف ساختن مستندهای دیگری دربارهٔ سایر شهرهای آلمان (دوسلدورف، اشتوتگارت وهامبورگ) نمود. چند وقتی هم با دوفیلمساز زن آلمانـی ــ **لنی ریفنشتال** و **لوته ری‌نیر** ــ درتهیه فیلمهاشان‌تشریك مساعی‌کرد. درسال ۱۹۳۸ یك فیلم بلند داستانی به‌اسم «پولاد» در ایتالیا کارگردانی کردکـه درآن «پس زمینه»‌های صنعتی «ترنی» اعتنائی بیشتر جلب‌کردند تا درامی ازیك مثلث عشقی‌که سناریوی «**لوئیجی پیراندلو**» برای فیلم تدارك دیده بود.

درکارنامـهٔ والتر روتمان، همچنین ساختن مستندهائی به‌سفارش رژیم نازی در دههٔ چهل‌یادآوردنی است.

۲ ــ طوفان برفراز آسیا را کانون فیلم تهران اخیراً با نام «نـواده چنگیزخان» جهت اعضایش نمایش داد.



سیسیل استار هنگام مصاحبه‌ای با هانس ریختر

دیگرراهم ببینند وبشناسند. بنابراین من‌انگشت براین نکته گذاشتم که برای فیلمهای رئالیستیك هم تماشاگرانی هست، فیلمهائی مثل «حرص» **اشتروهایم** ــ که بخصوص بی‌نهایت واقع‌گرایانه است. برای نمونه، آن صحنهٔ شام عروسی‌را بخاطر داریدکه میهمانان آرواره‌های یك گوسفندرا درشرایطی می‌خورندکه دندانهای گوسفندهنوزروی آنهاست؟ صحنهٔ نفرت‌انگیزی است، آنچنان نفرت‌انگیزکه دوشیزه **«آیریس باری»** ــ مدیر فیلمخانهٔ Moma که **موریس اشترن** وی‌را «آتیلای فیلم» خوانده‌است ــ این صحنه‌را بتمامی قیچی‌کرد. وی‌گفت: **«این نفرت‌انگیزتر از آنست‌که بشود نشان مردم داد»**.

ولی این نفرت‌انگیزبودن، دقیقاً همان حسی است‌که **اشتروهایم** کوشیده بود به‌تماشاگر بدهد. واین اندیشهٔ درستی نیز بود ــ مگر یك فیلم واقع‌گرایانه چیست؟ فیلمی است‌که باتماشاگرش به‌لحنی متفاوت سخن می‌گوید، تماشاگرش‌را یك فرد بالغ می‌انگارد، نه‌یك طفل رؤیائی. به‌عبارت دیگر فیلم به‌عنوان یك وسیلهٔ بیانی، توسعه‌اش‌را درگرایش به‌سوی واقعگرائی تحقق می‌دهد. تغییرپذیری آهنگ این توسعه تابع ریتم بلوغ و تنویر فکری تماشاگران است. خوشبختی آنجاست که فیلمسازان جوان امروزه نیاز زمان خود را شناخته‌اند. آنها بسیار واقع‌گرا هستند. «ایزی رایدر» یك نمونه بود.

این واقعیت‌که ما مجبوریم با واقعیات زندگیمان برپردهٔ سینما روبرو شویم، یك ضرورت زمانی به‌نظر می‌رسد. برای هرآدم بالغ وپابه‌سال‌گذاشته‌ئی، این تنها راه لذت‌بردن ازتماشای یك فیلم است. من می‌توانم به‌دیدن یك‌کمدی بروم و ازته دل بخندم. این گاه گداری خیلی خوب است. اما من اگرمی‌خواهم زندگی‌را ببینم، باید به‌تماشای یك فیلم‌واقع‌گرایانه بروم. درنتیجه، من ضمن درسهایم به‌شاگردانم خاطرنشان‌کردم‌که جادهٔ راهگشای سینما به‌سوی رئالیسم‌که پیش‌ازآن **گریفیث** در «تعصب» برای نخستین‌بار قدم درآن نهاده بود و **اشتروهایم و آیزنشتین** گامهائی اساسی درآن زده بودند، درواقع راهی است برای نشان‌دادن وثابت‌کردن این امرکه فیلم رشد می‌کند و تو تماشاگرهم رشد می‌کنی، رشد دوگانه هماهنگی که لازم وملزوم همدیگرند.

البته همیشه موانعی‌هم درکار هست. مهمتر ازهمه، مقتضیات اجتماعی هستند. اگر جامعه دروضع بدی باشد، فیلمی نیزکه دراین جامعه ساخته می‌شود، به‌گونه‌ئی بسیار کمرنگ واقع‌گرا خواهد بود، چراکه اگر جامعه دستخوش نابسامانی باشد، آنوقت منشی روی پردهٔ سینما **مجبور است** بارئیسش ازدواج کند وبه‌فیلم پایان شاد وشیرینی ببخشد. اما اگر جامعه وضع بسامان ومساعدی داشته باشد وکارها خوب پیش برود، خانم منشی لازم نیست‌که حتماً باآقای رئیس ازدواج‌کند. این می‌تواند درست‌تر و واقع‌گرایانه‌تر باشد. تازه مگر همه منشی‌ها می‌توانند بارئیسشان ازدواج کنند؟ من ازتعداد کل رؤسا اطلاعی ندارم، وبهرحال خیلی ازمنشی‌هاهم هستندکه از زیبائی و وجاهت چشمگیری برخوردار نیستند، چراکه ممکن است یك رئیس، منشی خودرا تنها به‌صرف اینکه مثلاً ماشین‌نویس خوبی است، انتخاب کرده‌باشد.



سینمای لیندسی آندرسون

از کتاب سینمای آندرسون
نوشته: الیزابت ساسکس
ترجمه: پرتو اشراق

«۲»

درآغاز . . .

اولین‌فیلم‌های«لیندسی‌آندرسون» نمودار این بود که دانش وی به‌هنگام شروع فعالیت قابل‌توجه نبوده است، در حقیقت وی تا سال ۱۹۵۴ با آن‌که چند فیلم ساخته بود، هنوز بعنوان روزنامه‌نگار و منتقد شناخته می‌شد نه بعنوان یك فیلمساز.

درسال۱۹۴۷ انجمن‌فیلم دانشگاه‌آکسفورد جلسه سالیانه خویش را تشکیل میداد، آندرسون در این جلسه با **«لوئیس استاکلیف»** و شوهرش « دزموند استاکلیف » آشنا شد، « دزموند » مدیرعامل شرکت تجارتی «استاکلیف» بود که کابل‌های مخصوص حمل‌ونقل وسیم‌های نقالی میساخت، وی پیشنهاد نمودکه آندرسون اثری تبلیغاتی برای این شرکت بسازد، آندرسون این فیلم راکه **«با پیشروان آشنا شوید»** نام داشت با **«جان جونز»** بعنوان فیلمبردار و «ادوارد برندون» بعنوان دستیار فیلمبردار ساخت. وی دراین باره می‌گوید:

«هنگامیکه ساختن این فیلم را آغاز کردم، درباره فیلمسازی هیچ چیز نمیدانستم و هرچه جلو میرفتم بیشتر می‌آموختم ومسائل بیشتری برایم حل میشد، ابتدا تصور می‌کردم که مونتاژ فیلم یعنی سرهم‌کردن تصاویر و چسباندن آنها بدنبال هم، ولی در عمل یافتم که چنین نیست ومقامی بسیار بالا دارد، گذشته ازاین، من توسط مؤسسهٔ تهیه‌کننده این اثر تحت فشار بودم که هرچه می‌توانم عوامل تبلیغاتی درآن بگنجانم، مجبور بودم در زمانی حدود چهل دقیقه این مؤسسه و فعالیت و نقش او را درصنعت تشریح کنم و این کاری بس‌مشکل می‌نمود، مونتاژ را پس‌از چهار روز کار مداوم و طاقت‌فرسا تمام کردم و تهیه‌کننده پس‌از دیدن صحنه‌های نهائی آنرا تأئید نمود، اما خود من بهیچ‌عنوان ازنتیجهٔ کار راضی نبودم، زیرا خود بخوبی میدانستم که چه کرده‌ام...».

گفتارفیلم را «آندرسون» نوشت وباصدای خود او ضبط‌گردید وروی نوار فیلم منتقل شد:

«درباره صدا نیز هیچ اطلاعی نداشتم فقط گفتار را یکسره خواندم. بدون توجه به‌اینکه مکانهائی از فیلم وجود دارد که واقعاً احتیاجی به‌صدا ندارد وتصویر خود بازگوکننده فعالیت وکار هست، این‌مرحله بسیار ابتدائی وساده عمل شد بدلیل اینکه هیچیك از ما دانش این مرحله خاص‌را نداشتیم....».

این فیلم **(با پیشروان آشنا شوید)** نشان می‌داد که سیم‌های نقاله چگونه درمعادن ذغال سنگ بکار می‌آیند و نیز شامل تاریخ کارخانه بود و بدنبال آن نشان داده میشد که این سیم‌ها و کابل‌ها چگونه ساخته میشوند، پس از این مراحل، موارد استفاده دیگران به‌تصویر درآمده بود وبیننده را با چگونگی این محصول آشنا می‌نمود. اگرچه «آندرسون» خود معتقد است که این اثر قادر نبود معنویتی درخود داشته‌باشد ولی بعنوان اولین‌اثر کسی‌که هیچ‌آشنائی باسینما نداشته است دارای نکاتی مثبت وقابل توجه بود، مثلاً برای مثال باید استفاده ازموزیك‌را نامبرد که فضا وهوائی را ایجاد میکرد که درتکمیل کل‌فیلم نقشی مؤثررا برعهده داشت واین‌محققاً نمی‌توانست یك امر اتفاقی باشد. یك سکانس دراین فیلم که بیشتر مورد توجه «آندرسون» قرارگرفته است ناهار خوردن کارگران است، بیش‌از پانصدنفر هرروز ظهر برای خوردن‌ناهار دور هم جمع میشوند، چندی ترجیح می‌دهند بخانه‌بروند، البته‌آنان‌که خانه‌هایشان درنزدیکی کارخانه قرار دارد چنین‌کاری می‌کنند ولی اکثریت آنها دور هم جمع شده و غذائی را که باخود آورده‌اند، می‌خورند، غذای آنها اغلب ساندویچ است و بدنبال آن نیز یك فنجان چای یا قهوه می‌نوشند.

آندرسون این مراحل را کاملاً تصویر نموده و بسیار بدان پرداخته است، کارگران پس از غذا هرکدام بطرفی می‌روند، یکی کنار اتومبیلها می‌خوابد و دیگری روزنامه می‌خواند و عده‌ای هم دور هم نشسته و حرف می‌زنند، گروهی نیز کنار دیوار در یك ردیف نشسته و آفتاب می‌گیرند، این تصویر، روی تصویری از مواد اولیه کارخانه که روی هم در یك ردیف چیده شده، «دیزالو» می‌گردد، با این تصاویر، بیننده تا حدی به‌زیر بنای فکری آندرسون آشنا می‌شود، در این مورد شناختی نه‌چندان کامل پیدا می‌کند.

آندرسون برای ساختن اثر بعدی که استاکلیف به‌او سفارش داده بود، دچار اشکالاتی شد، دوربینی که آنها دراختیار داشتند، درست کار نمیکرد و اشکالاتی درآن بوجود آمده‌بود، بدین ترتیب خود این مؤسسه اقدام به‌خرید یك دوربین کرد و آنرا در اختیار آندرسون قرار داد، این‌فیلم‌تازه Zdlers that work نام داشت که به توصیه **داگلاس اسلوکومب**، آندرسون، **جرج لوی** راکه دراستودیوی ایلینگ دستیار فیلمبردار بود، به‌فیلمبرداری انتخاب نمود، این اثر کوتاهتر از اثر پیشین بود و شامل کلیاتی درباره فعالیت این مؤسسه و صادرات آنها می‌گردید، دیدگاههای آندرسون دراین فیلم بیشتر از پیش حالتی حرفه‌ای‌تر بخود می‌گیرند فیلم سوم Three ins tallation ازجهت‌حرفه‌ای بودن جلوتر وپیشرفته‌است، فیلمبرداران «والتر لاسالی» و «درك یورك» بعنوان مونتور با آنها همکاری داشت، آندرسون برای‌این‌فیلم‌سه‌قسمتی، موزیکی از سه‌آهنگ‌ساز مشهور انتخاب نمود، این موزیك که از آثار «کویلند»، «گیلیس»، و «خاچاطوریان» انتخاب شد، درسطح کلی ریتم فیلم را تقویت می‌نمود، این‌مجموعه فیلمها، اگرچه بطور مشروح نمایشگر شخصیت واقعی و افکار آندرسون نیست ولی دراین مدت‌کوتاه توانست تجاربی **با ارزش‌تر وگرانبهاتر از دورهٔ** روزنامه‌نگاری ونقدنویسی **خویش کسب نماید.**

Wakefield Express اثر بعدی آندرسون، برای این مؤسسه **وبخاطر صدمین سالگرد انتشار** این روزنامه ساخته شد، **مخارج این‌فیلم ششصد** پاند برآورد شده بود.

«یکی از دوستان من قرار بودکه این‌فیلم را مونتاژ کند ولی پس‌از دیدن کپی فیلم، گفت این فیلم را نمی‌توان مونتاژکرد چون پلانها بهم مربوط نیستند و بیکدیگر باصطلاح «کات» نمی‌شوند، بدین ترتیب من مجبور شدم خودم مونتاژ را بعهده بگیرم، آنزمان «جان فلچر» آمده بود، او در مونتاژ بمن کمك کرد، ما با یکدیگر آوازی را نیز ضبط کردیم که بچه‌های مدرسه بهمراهی موزیك محلی شهر «ویك‌فیلد» خوانده بودند و ازآن در فیلم استفاده کردیم.».

تا این زمان کارخانه **استاکلیف** مرکز فیلمسازی آندرسون وپاراش بود، منطقه صنعتی شمال انگلستان بارها مورد توجه «آندرسون» درفیلمسازی قرارگرفته‌است، در **«اتوبوس‌سفید»** که بعدها ساخته شد نیز ازاین‌فضا نهایت استفاده بعمل آمده‌بود، در «ویك‌فیلداکسپرس» شك و تردیدهای آندرسون از بین میرود، مکانها ومحل‌هائی راکه درنظر داشته یافته است ودر حرکات دوربینش هیچ دودلی وتردیدی بچشم نمی‌خورد، نوعی‌پختگی دراستناد به‌آنچه موجود است درکارش دیده می‌شود. مردم چهره واقعی خودرا حفظ‌کرده‌اند وهیچ‌دگرگونی‌ازاین‌جهت در فکر آندرسون مشهود نیست، این فیلم «دیالوگ» ندارد، تنها موزیك است وگفتار...

نکته قابل‌توجه، مسئله صدا در این اثر است‌که مکان ومقام خودرا یافته است وآندرسون بزعم بسیاری از ناظران اولین‌بار است که درآثارش توانسته است استفاده دراماتیك از صدا بکند، قبل‌از اینکه نوشته‌های فیلم آغاز شود، تصویر، ماشین تحریری را نشان میدهد که مطلبی را ماشین می‌کند، صدای ماشین تحریر آرام و در صدای آواز بچه‌ها ادغام می‌شود و سپس محو میگردد، و صدای بچه‌ها که آواز می‌خوانند به‌گوش میرسد.

فیلم با تصویرهائی چند از خیابانهای «هوربری» آغاز می‌شود، یك‌خبرنگار درخیابان درحالیکه دفتر یادداشتی در دست دارد با مردم گفتگو ومصاحبه می‌نماید این تصاویر ادامه دارد وخبرنگار را درحالات مختلف وبامردم متفاوت نشان میدهد، دوباره سروصدای خیابان درآواز کودکان درمیآمیزد وآرام‌ازمیان‌میرود وصدای کودکان دوباره به‌گوش میرسد.

گفتگوهائی که توسط خبرنگار صورت می‌گیرد با مردم عادی است، یك کارگر که گودالی‌میکند، یك‌معلم مدرسه‌ابتدائی، پیرمردی که روی صندلی‌پارك نشسته وسیگار دود می‌کند وپیرزنی‌که دربستر بیماری افتاده‌است، درهمان حال نودوهشتمین سالروز تولد خودش را جشن گرفته است، این مردم را تشکیل میدهند، این تصاویر در مجموع صورت‌کل این جامعه صنعتی را نشان می‌دهد، درونهٔکار آندرسون را رئالیسم روشن و شاعرانه او توصیف می‌نماید، تصاویری که «لاسالی» (فیلمبردار) روی‌دست فیلمبرداری کرده است، به‌این فضا، اهمیت بیشتری میدهد، دوربین آندرسون بهمه‌جا سر می‌کشد . . . بباشگاه فوتبال ویکفیلد، به‌گالری هنرهای این شهر وجاهای دیگر، ولی زیباترین این سکانسها جائی است‌که او بسراغ بنای یادبود کشته‌شدگان جنگ می‌رود، زنی باکودکی خردسال کنار این بنا درمیان چمن‌ها قدم میزنند، تصاویر درشتی‌که آندرسون از این زن وکودك می‌گیرد عصیان وحشت‌آور بشر را ظاهر می‌کند و جنایات او را درچند تصویر محکوم می‌نماید، سپس او

بسراغ روزنامه محلی و چاپخانه آن می‌رود و مراحل مختلف آن‌را تصویر می‌نماید تا بالاخره روزنامه‌ها پیچیده شده و برای پخش و فروش آماده می‌شود، تصویر بعد پسربچه‌ای را نشان میدهد که روزنامه را می‌فروشد و با فریاد مردم را بخود می‌خواند، پایان فیلم دوباره خبرنگاررا نشان میدهدکه به‌گفتگوی خویش ادامه میدهد.

آخرین‌فیلم آندرسون برای «استاکلیف» Trunk Convayer نام داشت که دوسال بعد یعنی در سال ۱۹۵٤ ساخته شد که درآن دوباره به‌کارخانه برگشته و توضیحاتی بیشتر درباره کابل‌ها و سیمهای نقالی و موارد استفاده آنها بخصوص درمعادن ذغال‌سنگ داده میشود. اینبار فیلمبرداری بعهده «جان‌رید» بود، این اثر تازه دارای روابطی محکمتر از فیلم‌های دیگرصنعتی آندرسون بود وحالتی غنائی درخود داشت که فرم تکامل‌یافته‌تر آن‌را بعدها در «**هرروز بجز کریسمس**» خواهیم دید. شعر آندرسون در این اثر کاملترمیشود ولی از ایده‌آلیسم دچار فاصله می‌گردد. آندرسون، در متن و زمینه فیلم از ترانه و آهنگهای محلی وبومی ناحیه صنعتی انگلستان استفاده کرده است و آن‌را برای بهتر دیدن درونه موضوع و پشتوانه ریتم فیلم، بکار گـرفته است بطور کلی Trunk Convayer با دواثر پیشین تفاوت دارد و از آندو فاصله می‌گیرد اگرچه زمینه وموضوع هرسه آنها یکی است ولی تفاوتی در بیان واقعیتهای مشترك بین آنها وجود دارد ولی نکته مشترك بین این سه، استفاده از موزیك است که یك هدف را دنبال می‌کرده است ، آنچه که بیننده در Trunk Govayer و«هرروزبجز کریسمس»دربرخورد اول با آنها مواجه میشود، تکنیك نیست، بلکه مردم است واین خواست آندرسون بوده است.

بچه‌های پنجشنبه و **ای سرزمین‌رؤیا** هردو درسال ۱۹۵۳ ساخته شدند، قبل‌از ساخته شدن این‌فیلم‌ها او اقدام به‌نوشتن کتابی درمورد سینما بنام **فیلمسازی** کرد که بوسیله مؤسسهٔ انتشاراتی **آلن و انوین** Allen and Unwin بچاپ رسید، دراین‌کتاب وی مراحل مختلف ساخته‌شدن فیلم **مردمان پنهانی** وسیله **ترولد دیکنسون** را تشریح می‌نماید.

«**گای برنتون**» که در B.B.C. ــ بنگاه سخن‌پراکنی انگلستان ــ کار میکرد، فکراولیه فیلم را روی کاغذآورد ، ازآندرسون دعوت‌کرد که این فیلم را بسازد. این اثر به «مدرسه کرو لال»های انگلستان مربوط بود، آنان با مخارج شخصی‌خود شروع‌به‌فیلمبرداری‌نمودند ومقداری پول ازدوستان‌خود قرض‌کردند. گروه دونفری آنها با ورود «والتر لاسالی» بعنوان فیلمبردار تکمیل گردید، آنان ناچار بودند طریقه آموزش را به بچه‌های کرولال ، سر صحنه ضبط نمایند ، زیرابعداً دیگرامکان صدابرداری‌نبود، هنگامیکه



فیلمبرداری به‌نیمه رسیده بود مؤسسهٔ World Wide Picture پول و سرمایه کافی دراختیار آنان گذاشت که بتوانند بدون دغدغه خـاطر به‌ادامه کار خویش بپردازند، آنان گفتار را به **ریچارد برتون** سپردند و با صدای او گفتار فیلم را ضبط نمودند، و «ریچارد برتون» بطور رایگان این‌کار را انجام داد . . . درآن هنگام آندرسون عضواتحادیه فیلمسازان‌وتکنیسین‌های سینمای انگلستان نبود، این مسئله برای نمایش فیلم در لندن اشکالاتی تولید می‌نمود، هنگام فیلمبرداری مسئولین‌اتحادیه ازاین ماجرا خبری نداشتند ولی بهنگام مونتاژ در مؤسسهٔ World ...ture پرداختند، اولیای اتحادیه با خبرشدند و به‌آندرسون تکلیف‌نمودندکه‌کارش را متوقف نماید ولی او وقعی به‌دستور آنان ننهاد وبکارش ادامه داد، خودش می‌گوید:

«**هنگامیکه بازرس اتحادیه از اتاق مونتاژ بیرون رفت ما بکارخود ادامه دادیم و پس‌از مدتی آنها طی نامه‌ای بمن اجازه دادند که رسماً کارگردان باشم، این‌قضیه اصلاً برای من‌اهمیتی نداشت، زیرا آنان اگر اجازه هم نمیدادند من باز بکار خویش ادامه میدادم، پس‌از خاتمه فیلم، هیچ پخش‌کننده‌ای حاضر نشد آنرا پخش کند ولی هنگامیکه این فیلم برنده اسکار شد، پخش‌کنندگان برای‌نمایش آن شروع‌به‌رقابت‌بایکدیگر نمودند**» .

در این اثر نیز آندرسون با نهایت سادگی بدنبال‌ایده‌های شاعرانه‌خویش رفته‌است، دوربین «لاسالی» بدون‌دلیل حرکتی‌را مرتکب‌نمی‌شود، تصاویر اغلب بسته ودرشت است، ساختمان زیربنا و زمینه آن بسیار شبیه **اگر...** است ولی ازنظر حجم با یکدیگـر یکسان نیستند زیرا **اگر ...** از نظر زمانی و نیز از جهت موضوع کیفیتی بالاتر و پرافتخارتر برای **آندرسون** ببار آورد وتمامیتی مطلق باخود بهمراه داشت ، این‌تمامیت که از قوه تصور سرچشمه می‌گیرد، در بچه‌های پنجشنبه نیز تا حدی دیده می‌شود، «آندرسون» معتقد است که تمامیت فکـری در وجود این بچه‌های کرولال وجود دارد زیرا بدون آن، قادر نیستند با اشیاء ومردم اطراف خود ارتباط برقرارکنند، این قوه تصور چیزی الزامی برای آنهاست زیرا، بدون آن ادامه حیات برای آنان مشکل می‌نماید، اگرچه بظاهر فضای فکـری یك کودك چهارساله کرولال برای مردمی که قادرهستند بشنوند وحرف بزنند، معنا ومفهومی ندارد ولی برای کودك اینطور نیست، زیرا او پر از سئوال، پر از مفاهیم کشف نشدنی است و او مبارزه می‌کند برای دانستن، برای فهمیدن واحساس‌کردن، بخاطرآن زندگی‌می‌کند ونفس می‌کشد... او می گوید:

«**این کودکان قادر به‌صحبت‌نیستند، کلمات را نمی‌دانند و مفهوم صداها را درك نمی کنند،**



فقط احساس دارند، این احساس اگرچه برای شناخت کافی نیست، ولی آنان کوشش می‌کنند که درك نمایند و گاه در این مرحله مبارزات عجیبی می‌کنند و تا حد زیادی نیـز توفیق می‌یابند.».

«آندرسون» دراین امر نشان می‌دهد که چگونه مفاهیم باین کودکان آموخته میشوند، می‌آموزند که صدا چیست؟ این دنیا برای آنان احساسی بارمغان می‌آورد وسعی‌می‌کندکه ادراك نیز بآنان بدهد، هرسکانس از این اثـر مثل پاراگرافی از یك شعر است و هنگامی‌که آنان به‌دنبال یکدیگر قرار می‌گیرند، یك‌کلیت و یك فکر خاص القاء میشود، این قسمتها و سکانسها شاید به‌تنهائی هماهنگی با یکدیگر نداشته باشند ولی‌درکل به‌هدف نهائی میرسند، درپایان بگوش میرسد :

«بچه‌های پنج‌شنبه، راهی دراز در پیش دارد، ولی روح جوینـده او بدنبال آموختن وبهترشناختن‌است درخود چیزی داردکه همواره اورا بجلومیراند ومصمم است آنچه‌را که ازدست داده است بطریقی جبران نماید».

فیلم با خنده یك‌کودك کرولال پایـان می‌یابد درحالیکه کودك بعنوان خداحافظی‌دست خود را بسوی دوربین تکان میدهـد، و این نشانه‌ایست از روحی که آندرسون سعی دارد وجود آن‌را به‌بیننده اثبات نماید.

هنگامیکه آندرسون به‌ساختن بچه‌هـای پنجشنبه اشتغال داشت به‌پارکی برخورد. مدتی کوتاه پس‌از بچه‌های پنجشنبه، او با«جان‌فلچر» ویك دستیار، فیلمی تحت عنوان «ای سرزمین رؤیا» ساخت سه‌سال بعد دربرنامه سینمای آزاد انگلستان برای اولین‌بار به‌نمایش درآمد.

«من این‌فیلم را برای قصد ومنظورخاصی نساختم فقط آن‌را ساختم، همان منظوری را داشتم که یك نقاش ازکشیدن یك تابلو دارد.».

این فیلم حدود ۱۰ دقیقه طول داشت و ۱٦ میلیمتری بود، دراین اثرگفتاری وجود ندارد تصویر فقط بوسیله موزیك واثرات صوتی همراه می‌شود.

فیلم باتصاویری ازخارج یك Tun Fair آغازمی‌شود، راننده‌ای‌یك‌اتومبیل‌زیبا ودرخشنده بسی Bentley را تمیز می‌کند، در تصویـر چهارم، دوربین می‌چرخد وسردرپارك تفریحات کودکان درتصویر قرارمی‌گیرد، مردم دسته‌دسته بطرف پارك پیش میروند ، درتصویرپنجم مردم بطرف دوربین جلو می‌آیند، تصویر ششم سردر پارك را نشان میدهد، این تصاویر همه با یك موزیك تند وشادی‌آور همراه است. بعد دوربین وارد تونل وحشت میشود و صدای خنده‌های بلند و وحشتناك بگوش میرسد، در این تونل جنایات مخوف تاریخ بچشم میخورد از جمله اعدام وآتش زدن ژاندارك که تابلوئی بالای آن دیده‌میشود واین‌کلمات‌را روی‌آن می‌خوانیم **«مرگ با هزار ضربه.... بچه شما از آن لذت می‌برد...».** همانند تمام آثارآندرسون او دراین اثر جدا ازتخیل و رؤیا است ، اگرچه زیر بنا وعوامل سازنده فیلم همه تخیلی و رؤیائی است ولی آندرسون آنرا با جامعه مستقیماً ارتباط میدهد و رئالیسم خویش را باعوامل رمانتیسم مشهود وظاهرمیسازد ، ونوعی عصیان‌وپباخیزی را موردنظرداردکه در **اگر . . .** آنرا به اوج میرساند. اگر **بچه‌های‌پنجشنبه** را با **ای سرزمین رؤیا** مقایسه‌کنیم بخوبی اساس‌کار و دیدکلی وتفکر خاص اورا درباره محیط اطراف وحتی همه دنیا ، حس خواهیم‌کرد ، او معتقد است قدرت وانرژی تفکر ابدی وهمیشگی است . در این میان او دونسل بی‌دفاع را درمقابل یکدیگر قرار میدهد ، کودکان وپیران ، او می‌گوید اینان هردو بی‌دفاع هستند ولی‌تفاوتی فاحش وشگرف بین آنهاست ، یکی خسته ودرمانده ودیگری پر ازشوروميل به‌بیشترداشتن‌وپرجوش وخروش، هردو محتاج‌کمك هستند ولی هریك بنوعی ، فیلم دارای ریتم تندی است ، آندرسون دراین باره می‌گوید :

«اینهم یك چهره از زندگیست، آن روی سکه است ، ولی در بطن این جوش وکشش و حرارت نوعی رخوت و سستی ظاهر میشود. باید این‌خروش را پس‌زد ورکودکشنده زندگی را احساس‌کرد وتکدر عمیق آنرا حس‌کرد».

بچه‌های پنجشنبه



«آندرسون» دراین فیلم از یك ترانه بنام «من باور دارم» با صدای **فرانکی‌لین** استفاده کرده است، او می‌گوید:

«اینکه شمابدانید باچه چیزمبارزه می‌کنید و درمقابل‌که وچه قرار دارید، قسمتی ازززندگی شماست، آنان‌که نمی‌دانند مرده‌اند، باسنگ‌وخاك هیچ فرقی ندارند زیرا هنگامیکه نمیدانند موقع و محل مبارزه‌شان کدام است و یا اصلاً مبارزه چیست؟ چگونه قادر خواهند بود فکـر کنند و تحرك داشته باشند، اینها هستند که فساد را در جامعه اشاعه میدهند زیرا بدون فرهنگ، فرد همانند حیوانیست که دستخوش و مغلوب غرایز است.».

« آندرسون » هنگامیکه فیلـم Three Installations را دردفترکارتهیه‌کننده مشهور آن دوره موسوم به«لئون‌کلور» مونتاژ می‌نمود، دختری که تازه از اسرائیل به‌انگلستان آمده‌بود و «میریام» نام داشت در این مؤسسه مشغول فراگرفتن رموز مونتاژ بودکه دختر بعدها با « لئون کلور » ازدواج کرد اجازه یافت کـه هنگامیکه‌آندرسون به‌کارمشغول‌بود درمجاورت او بنشیند وکار را بیاموزد، آندرسون میگوید:

«این‌دختر، میریام‌کلور، بسیارسریع‌الانتقال و با تحرك بود، آشنائی او با من باعث‌گردیدکه بتوانم با لئون‌کلور بیشتر آشنا شوم.».

پس از این مرحله آندرسون چند مستند برای چند مؤسسه ساخت که تمام آنها را « لئون کلور» تهیه نمود، این‌چند مؤسسه عبارت بودند از : وزارت کشاورزی، انجمن ملی مبارزه با بدرفتاری با کودکان، مؤسسهٔ صنعتی و ملی تهیه سوخت. «آندرسون» با علاقه تمام به ساختن آثاری برای این چند مؤسسهٔ دولتی پرداخت .

آثارکوتاهی‌راکه‌وی‌برای "N.S.P.C.C." ساخت توسط خود او نوشته شد وبوسیله « والتر لاسالی» فیلمبرداری گردید، از جمله این آثار یکی بنام **«سرزمین سرسبز وشادی‌بخش»** بودکه در میان این دسته، زیباترین، شاعرانه‌ترین آنان مینمود، فیلم با چهره‌کودکان که در سرکلاس نشسته‌اند آغاز می‌شود سپس روی مناظر زیبای طبیعی از سرزمین انگلستان «دیزالو» میگردد. مسائل مختلف اجتماعی مثل آینـده کودکان وچگونگی تربیت آنان دراین‌تصاویر موردبحث قرار می‌گیرد، او می‌گوید:

«انتظار دارید این کودکان در آینده چه بشوند، چه‌چیزی‌واقعاً به‌آنها میدهیدکه‌انتظارش را دارید؟ هیچ فکر کرده‌اید که این کار چقدر خطیر وبزرگ است، تأسف اینست، مـا عادت کرده‌ایم در برابر این مسئله بزرگ سکوت کنیم،



لیندسی آندرسون

عادت‌کرده‌ایم از کنار آن بی‌اعتنا بگذریم، ولی ازاین‌مهم غافلیم‌که بچه‌های خود ما نیز دربرابر این‌خطر مصون نیستند».

این نظریه بطور مشروح در **اگر...** مورد توجه واقـع می‌شود، در این دواثر آندرسون موقعیت‌ها را بیش‌از داستانگوئی موردتوجه قرار داده است، آندرسون معتقد است سینمای داستانی بزعم من آرام آرام دارد منسوخ میشود، آنچه که باید اکنون مورد توجه سینما قرارگیرد فقط موقعیتهای انسان است در برابر عوامل مختلف.

«هنری» دومین فیلم ازاین‌گروه است‌که زمانی حدود پنج دقیقه طول داشت. این اثر با همان کودکانی ساخته شد که در **«سرزمین سرسبز و شادی‌بخش»** بازی داشتند، آندرسون خود نیـز در نقش یکی از اعضای مـؤسسهٔ "N.S.P.C.C." ظاهر میشود، روابط کودکان با یکدیگر در این اثر بیشتر مورد توجه قـرار گرفته است...

پدرومادری کودك خویش‌را رها می‌کنند و شبانه برای گردش و تفریح از منزل خارج میشوند، کودك نیز با مقدار پولی که در جیب دارد بدنبال‌آنان ازمنزل بیرون می‌آید. دوربین ناگهـان صحنه‌ای از میدان پیکادلی را نشان می‌دهد وپس از آن تصویری از یك کلوب زیرزمینی با موزیك تند وبلند جاز نشان داده می‌شود دوربین بعد به داخل جمعیت میرود، ویترین مغازه‌ها، مجله‌ها و مطبوعات سکسی، پوسترهای بزرگ مربوط به فیلمها و مـردان و زنـان ولگرد، فواحش و هم‌جنس‌بـازان، روزنامه‌فروش‌ها یکی پس از دیگری به تصویر می‌آیند و پسرك، «هنری» تمام این‌ها را می‌بیند و درمیان این هیاهو سرگردان است، «هنری» با همه این عوامل آشنا میشود و در تصاویر درشتی‌که «آندرسون» ازاو گرفته است حیرت وتشویش او ظاهر وآشکار میشود.

بچه‌های طبقه بالا اثر دیگری بودکه برای "N.S.P.C.C." وسیله «آندرسون» ساخته شد، **«دهان وپا»** را برای وزارت کشاورزی ساخت که به ماجرای کشت وزرع در مزارع انگلستان ومبارزه باخطرات طبیعی‌ارتباط پیدا میکرد.

درسال۱۹۵٤ – آندرسون‌اقدام‌به‌برگزاری فستیوالی ازآثار«جان فورد» کرد، این‌جشنواره در National Film Theatre برپا گردید، و در همان سال او فیلم **« مأموریت پنهانی »** و پنج اپیزود دیگر ازمجموعه تلویزیونی **«رابین‌هود»** را ساخت، این اولین تجربه سینمائی او بود که در یك استودیوی فیلمسازی‌کسب‌کرد. او دراین باره می‌گوید:

«فقط برای اندوختن تجربه این‌مأموریت را قبول کردم، زیرا عقیده دارم که هرمکانی‌را باید از نزدیك دید و درمورد آن کسب تجربه نمود.»







بالا :
آندرسون وجرالدین چاپلین
به هنگام تهیه یکی ازفیلم‌های تبلیغاتی
راست :
هانس درفیلم «هنری»
چپ :
آندرسون به هنگام راهنمائی بازیگران
فیلم « سرزمین سبز و شادی‌بخش »

«رابین‌هود» اگرچه ازجمله پربیننده‌ترین مجموعه‌های تلویزیونی بود ولی معنویتی در بر نداشت ، این‌فیلم‌ها روی یك راه مشخص‌وخاصی ساخته می‌شد و حالتی‌کارخانه‌ئی داشت و محققاً نمی‌توانست برای او فضائی دلخواه بهمراه داشته باشد، آندرسون در بعضی از این اپیزودها مثل **آسیاب افسون‌شده** هنرپیشه‌ای داشت بنام **جان شلزینگر** که بعدها دست به‌فیلمسازی زد، مقارن با این احوال، او چند اثر تبلیغاتی ساخت که در بعضی از آنها از ستارگانی چون **جرالدین چاپلین** استفاده برد که آن‌روزها شهرتی نداشت، جرالدین چاپلین در چند فیلم مربوط به‌صابون لوکس شرکت نمود.

دنباله دارد



● «رابرت بولت» فعالیت سینمائی خودرا با نوشتن دوسناریو برای «دیویدلین» آغازکرد: «لارنس عربستان» و «دکتر ژیواگو». آنگاه او سناریوی «مردی برای تمام فصول» را برای «فرد زینه‌من» تنظیم‌کرد. کار بعدی بولت نوشتن سناریوی اوریژینال «دختر رایان» برای «دیویدلین» بود وآخرین‌کار او ساختن فیلم «لیدی کارولین‌لمب» درمقام کارگردان می‌باشد. او بتازگی روی سناریوی «مرتاض برهنه» کار می‌کندکه نمایان‌گر فصول آخر زندگی «گاندی» وقتل او می‌باشد.

گفتگوی زیر توسط «بتی جفریز دامبی» نویسنده «خبرنامه فیلمسازان» درموردکارهای قبلیش ونیز مطالبی جالب درحاشیه سینما وتئاتر وتلویزیون با «رابرت بولت» صورت‌گرفته است.

گفتگوئی با: رابرت بولت

ROBERT BOLT

نقل از: خبرنامه فیلمسازان
ترجمه‌ی: جمشید ارمیان

■ دراجتماع نویسندگان در فستیوال‌کان گفتید که فیلم کوچك مخصوص تلویزیون است ومردم برای این به سینما می‌آیند که فیلمهای عظیم و اسپکتکل ببیند. آیا روی این گفته خود هنوز تکیه می‌کنید؟

رابرت بولت: فیلمهای بزرگ برای خود جائی دارند و من اطمینان دارم مسلماً سوژه‌های کوچك نیز وجود دارند. بعلاوه، همانطور که همه ما میدانیم، شما می‌توانید صاحب شاهکارهای کوچکی نیز باشید، اما هرگز نمی‌توانید حتی بزرگترین غزلها را با آثاری چون «عقده اودیپ» یا «کمدی الهی» یا هر اثر بزرگ تراژدی شکسپیر مقایسه کنید.

وقتی من جوانکی بیش نبودم، هفته‌ای یکی دوبار به سینما میرفتم و بطور وضوح بیاد می‌آورم برای این به سینما میرفتم که نگاهی به پوسترها بیاندازم تا ببینم درباره چه موضوعی هستند. شما برای دیدن این فیلم یا آن فیلم نمی‌رفتید، شما فقط به سینما می‌رفتید. نتیجه این فرم تلقی تعدادی از تماشاگران، آن بود که اگر فیلمی می‌ساختید، پول اندوخته می‌کردید، تماشاگرشما اتوماتیك‌وارجور بود. امروز هیچ معلوم نیست که چرا باید مردم هر دوشنبه و سه‌شنبه به سینما بروند، آیا فقط برای تفریح و سرگرمی میروند، بدون اینکه به کیفیت و محتوی آن توجه کنند؟ از سوی دیگر آنها جذب تلویزیون شده‌اند و به این جریان‌کم و بیش قابل قبولی که در روی پرده کوچك «تی وی» در حرکت است، جلب‌گردیده‌اند. برای کشیدن آنها به سالن‌های سینما، باید فیلمهای خوب ساخت، اما سرمایه‌داران بزرگ سینما به دردسر افتاده‌اند، چون آنها فرقی بین یك فیلم خوب و یك دوزخ وحشتناك قائل نیستند. آنها حالا مجبورند به یك سناریو نگاه بکنند و بگویند آیا خوب است یا بد و بیشتر آنها بطور جدی و روشنفکرانه‌ئی بر کارت پستالهائی که از مادر بزرگهایشان دریافت می‌کنند، نیز مالیات سنگین بسته‌اند!

اکنون، وقتی فیلمی میسازید که با مردم سروکار پیدا می‌کند ــ حالا این موضوع به کنار که آیا این فیلم مردمی خوب است یا بد (و من خواهم گفت هیچ ارتباط لازمی بین این دو نکته وجود ندارد، ممکن است فیلمی خوب، بد یا بی‌تفاوت باشد) ــ این واقعیت جلوه‌گر می‌شود که پول زیادی را به شما برمی‌گرداند.

مردم می‌گویند که سینمابخاطر تلویزیون‌رو به زوال و سقوط میگراید ــ اما این حرف کاملاً بی‌معنی و پوچ است. تماشاگران سینما هرگز مثل حالا آنقدر زیاد نبودند، هیچ فیلمی در تاریخ سینما فروشی را که «دکتر ژیواگو» یا «اشکها و لبخندها» یا «آخرین

تانگو در پاریس» کرده ، نداشته است یك توده تماشاگـر عظیم و علاقمند درسراسر جهان بوجود آمده است . شاید سینما در بعضی از کشورها رو به زوال و تجزیه گرائیده‌باشد، اما در بعضی کشورهای عقب‌افتاده نیز استاندارد زندگی آنچنان بالا رفته که حتی انتظار میرود مردم فقیر وبی‌چیزآن قادر شده‌باشندکه تازگی به سینما بروند .

اکنون تهیه‌کنندگان و سرمایه‌داران‌سینما در موقعیتی بسر میبرند که می‌توانند دو یا سه میلیون دلار از دست بدهند و این مقدار پول قابل بکار انداختن به عنوان یك‌جور سرمایه است . شما می‌توانید این پول را دریك‌کارخانه مرباسازی بکار اندازید و مطمئن باشید که کم‌وبیش بشما برگشت داده میشود . آنهـا همیشه از این سیب طلائی انتظار داشته‌اند که هزار درصد یا دو هزار درصد سود کامل نصیب‌شان شود . بنابراین همیشه یك‌جورحالت هیجان و ابراز احساسات شدید وجود دارد و زمانی که تهیه‌کنندگان سینما بچنین حالتـی گرفتار بشوند ، طبیعتاً مقتصد هم میشوند . آنها همچنانکه در گذشته حریص بودند ، هنوز هم طماع‌اند ، انتظار دارند که مثل گذشته سود سرشاری به جیب بزنند ، اما خطر را به حداقل میرسانند ، برای آنکه اولین دفعه‌ئی است کـه ریسك می‌کنند . و تنها راهی که بفکرشان میرسد می‌توانند برای به‌حداقل رساندن این ریسك بکار ببرند ، آن است‌که سرمایه‌گذاری را به حداقل برسانند . بنظر نمیرسد بفکرشان این مورد خطور کند که می‌توانند بودجه‌ئی را که بابت تهیه سه فیلم کوچك بد خرج می‌کنند ، بجای یك فیلم بزرگ بد مصرف کنند . آنها بشما خواهند گفت که شانس تهیه سه فیلم را بجای یك فیلم پیدا کرده‌اند و یکی ازاین سه فیلم خوب خواهد شد .

اکنون تنها حرفی که آنها میگویند این است : «خوب ، ما اکنون دقت وتوجه دوباره‌ئی به کیفیت فیلم‌ها مبذول می‌داریم ، حتی بیشتر از گذشته . آیا میخواهیم فیلم‌هائی بسازیم که بتوانیم با دلایل موجه مردم روشنفکر را از درون خانه‌هایشان بیرون بکشیم و به سالن های سینما بفرستیم ؟ اگر اینطور نباشد ، پس ما بیهوده سرمایه خودرا بهدر می‌دهیم .»

اما در واقع اینطور نیست . آنها هنوز هیچگونه علاقه‌ای به کیفیت فیلم‌هائی کـه تهیه می‌کنند ، ندارند . آنها هنوز به پوندهای خود که از پی فروش فیلم‌هایشان گیرشان می‌آید ، علاقه دارند .

اما برگردیم به سئوال شما در مـورد فیلم‌های باشکوه . بله من مسلماً علاقه زیادی به تهیه این‌جور فیلم‌ها دارم و فکر می‌کنم همه این اشتیاق را داشته باشند . فیلم‌های این‌چنانی







بالا : لارا و پاشا

وسط : دکتر ژیواگو

پائین : خانم کارولین لامب

همیشه قسمتی از سینما و دنیای نمایش بوده است . این یك فرم هنری پاپیولر است .

■ فکر می‌کنید تهیه فیلمهای باشکوه موجب میشود که مردم بیشتر به سالن‌های سینما بروند و اساساً تهیه این نوع فیلمها سبب نزدیکی بیشتر بین تماشاگر و اثر میشود ؟

رابرت بولت : ممکن است اینطورباشد، بله مسلماً چیزی در فیلمهای این چنانی هست که احتمالاً یك ریشه احساسی بدوی را در انسان زنده و تماشاگر را به اثر نزدیك می‌سازد که البته بهمین دلیل خطرناك نیز هست ، بنظر بیاورید آن نیروهای مخرب نازی ، آن اجتماع بسیار عظیم را . . . . شما ازفیلمهائی که از اجتماعات نازی می‌بینید ، چه تأثیری می گیرید، من بالشخصه دروهله اول احساس وحشت و بعد



دختر رایان

تحسینشان می کنم، شاید این‌حرف‌های من ابلهانه باشد ، اما موقعی که آنهمه جوانان موطلائی یکصدا فریاد میزنند : هایل هیتلر ، وبعد در عصبی با یك بارانی ظاهر میشود – و این‌گرچه یك جور خودنمائی ابلهانه است – معهذا شما را اوج این تظاهرات ، آن مردك کوتاه اندام جلب می‌کند ، دراین مورد احساسی ، ایرادی به شما وارد نیست چه احساسی ناخودآگاه است، پس اینجا یك چیز خیلی ابتدائی و بدوی وجود دارد .

■ فکر می‌کنید که زمینه نویسندگی‌تان در رادیو به شما در نوشتن سناریو برای سینما کمك کرده باشد ؟

رابرت بولت : بله بمقدار زیادی کمك کرد چون مشکلات تکنیکی بطورخارق‌العاده‌ئی بهم شبیه‌اند . کات ، پرش ازصحنه‌ای به صحنه دیگر ، از نمائی درشت به نمائی دور ـــ این همان نوع کاری است که آدم در رادیو هم انجام میدهد . وقتی در رادیو چیز می‌نوشتم تمامی حقه‌های مربوطه را یاد گرفتم‌ورویهمرفته تجربی خوبی برایم بود .

■ از آنجا که درتئاتر امکان تکرار نیست و فرصتی برای رفع نقائص وجودندارد، آیا نویسندگی برای تئاتر احتیاج به اتخاذ روش متفاوتی نسبت به‌سینما برای‌عرضه‌ماجراها دارد ؟

رابرت بولت : خوب ، این امکان هم درسینما نیز بنوعی وجود ندارد . بهرحال آنچه بنویسید، دراطاق مونتاژبه‌پایان راه خود میرسد، بنابراین اول باید آنچنان آنرا روی کاغذ مونتاژکنیدکه احتیاج به تکرار و صرف پول زیادتر پیدا نکند . اما شما هرقسمت طولانی ازنوشته‌تان را در قلبتان و دهـان‌تان حفظ می‌کنید و تا موقعی که تمام نشده به لطف خدا امیدوار می‌شویدکه کار درست صورت بگیرد .

■ حالا بهتر است در مورد اقتباس سناریوی «مردی برای‌تمام فصول» حرف‌بزنیم. این کار چطور انجام شد . شما برای این کار ناچار بودید از مدیوم تئاتر به مدیوم سینما تغییراتی را بوجود آورید .

رابرت بولت : موضوع اصلی بر سر کاراکتر "The Common Man" بود . این کاراکتر در نمایشنامه اصلی یك‌جور نقال و یك طرف صحبت میان نمایشنامه وتماشاگر بود واین در واقع یك جور طرح مربوط به نمایشنامه‌های «برشت» است که در مورد آکسیون و حتی در سبك کار تأثیر زیادی می‌گذاشت چون بیشترین طعنه کار را بردوش داشت . فرد زینه‌من (کارگردان) و من مثل دوتا سگ درمورد این کاراکتر با هم‌جنگیدیم. فرد میخواست او را نگاهدارد و من گفتم : «ببین ، این کاراکتر اصلاً سینمائی نیست» و دلیل دیگرم نیز این بود : حرف یك تصویر در سینما بسیار قوی‌تر از تئاتر است و تأثیر کلام آن نقال را می‌توان با تصویر بجا گذارد .

بخصوص اینکه همکاری تماشاگر در تئاتر قوی‌تر وخیلی بیشتر از سینماست چون شما انتظار بیشتری از آنها دارید . به شما در تئاتر می‌گویند : «علیرغم این واقعیت که‌همه شما اعتقاد دارید این شخص سرلارنس است ، ولی سرلارنس نیست ، این آدم کینگ‌لیر است. و بعد شما بعنوان تماشاگر تئاتر باید کمی اعتقاد باین موضوع پیدا کنید ، پس هیچ علاقه‌ئی در کارنیست . شما بعنوان تماشاگر تئاتر کوشش بیشتری بخرج میدهید ، بهمین دلیل اگر شب واقعاً بد و غم‌انگیزی را در تئاتر بگذرانید تأسفی را حس خواهید کرد که هیچگاه در سینما احساس نمی‌کنید .

در سینما شما در حالیکه روی یك‌صندلی نشسته‌اید و«پاپ‌کورن» خودتان‌را میخورید ، حین تماشای فیلم می‌گوئید : «احمقانه است» اما هنوز هم میتوانید آنجا براحتی بنشینید چون آنچه واقعاً بعنوان یك کار انجام‌داده‌اید، پولی است که بابت بلیط سینما پرداخته‌اید و بجز این حتی از شما نخواسته‌اندکه درآنچه بر پرده سینما می‌گذرد ، زیاد شریك بشوید . تصویر واقعیت در سینما کلی است ومی‌شود گفت که تقریباً خواب‌آور است . شما در یك سالن تاریك می‌نشینید ، فقط یك رشته نور موجودست و یك پرده کـه نور روی آن می‌تابد .

■ واین بدان معنی است که ما درسینما در رؤیا بسر می‌بریم ؟ نیمه خواب ، و نیمه هوشیار ؟

رابرت بولت : درست همین‌جور است . ما نه کاملاً هوشیار هستیم و نه کاملا بی‌خبر. ما بی‌سلاح هستیم وسینما مثل یك‌جور رؤیا میماند که به ذهن شما خطور می‌کند . دراین مورد من می‌توانم با منتقدین همدردی کنم ، اما بیشترش فکر می‌کنم آنها اشتباه می‌کنند . من فکر می‌کنم اگرعیناً آنچه را که آنها بما می‌گویند و انتظار دارند ، انجام بدهیم ، آنها نیز بهتر و شدیدتر کار خواهند کرد وزیرك‌تر و با هوشتر خواهند شد و زمان بیشتری در اختیار خواهند داشت .

■ می‌توانید بما بگوئید چگونه نوول دکتر «ژیواگو» را به سینما برگرداندید ؟

رابرت بولت : برای آنکه مثال معینی دراین مورد بیاورم اشاره میکنم به فصلی از کتاب پاسترناك (او نویسنده‌ئی بسیار رازدار وخاموش بود) جائی که او رابطه جنسی میان «کامارونسکی» و «لارا» را تحریر می‌کند . این یکی از فصول درخشان کتاب و یکی از سادیستی‌ترین و هیجان‌انگیزترین روابط جنسی دو موجود انسانی است‌که خود پاسترناك در موردش چنین نوشته : «شیرینی عشق با حمله یك درد تند موجودیت خودرا اعلام‌کرد و...» این‌یك توصیف شاعرانه ازیك رابطه جنسی‌است، از مازوخیسم لارا و سادیسم مرد .

این مثالی بود از چگونگی اشکال و غیر ممکن بودن ترجمه این نوول به سینما . اما تنها کاری را که می‌توان در مورد این‌جور کتابهای بزرگ و سمبولیك انجام داد (دکتر ژیواگو واقعاً یك نوول نیست ، بلکه یك شعر حماسی است) این است که خودتان را درون آنها غرق کنید . در مورد پاسترناك باید هرچه می‌توانید به دیدگاه او نزدیکتر شوید ، تلقی اورا از انقلاب و کاراکترهائی را که خلق کرده ، بدست آورید و بعد کتاب را از پنجره بیرون بیاندازید ! و از نو آنرا برای سینما بنویسید . میدانید نمی‌توان به چنین کتابهائی وفادار باقی ماند و گفت «بله من به نوول‌وفادار ماندم» چون همه ما میدانیم که اگر آدم چیزی







بالا : دختر رایان
پائین چپ و راست :
لورنس عربستان

از متن آن بیاورد ، چیز کاملاً متفاوتی با متن اصلی خواهد شد .

■ **دراین مورد که معتقدید پس ازخواندن کتاب باید آنرا کنار گذاشت و از نو کار را شروع کرد ، پس چگونه این کنترل را که دراین مورد اشتباهی نکنید انجام میدهید ؟**

رابرت بولت : چنین چیزی اصلاً مورد ندارد . اگر کنترل مکانیکی یا بیرونی برقرار باشد ، همه از آن اطلاع دارنـد و بکارش می‌برند وشخص احتیاج به شجاعت زیاد یا شاید بی شرمی ندارد . آنچه‌می‌توانیدبکنید ، این‌است که خودتان را مطمئن کنید که مقصود نویسنده را درك کرده‌اید و بعد دقت کنید که هیچ خدشه‌ئی به این ایده و هدف اصلی نویسنده وارد نیاید . باید آنقدر روی یك تبدیل کار کنید کـه مطمئن بشوید طرح‌های تازه شما ضروری بوده وبعد با یك نقطه دید ونظرگاه تازه به هدف مؤلف نزدیك شوید .

■ **چه عاملی شما را به نمایشنامه «مردی برای تمام فصول» جلب کرد ؟ آیا این عامل، استفاده بیرحمانه از قدرت بود ، یا مسلك اخلاقی که مقابل قدرت اتخاذ شده بود ؟**

رابرت بولت : هیچکدام . من مخصوصاً علاقه‌ای به استفاده بیرحمانه از قدرت ندارم ، این مورد تحمل پذیر نیست و مطمئن هستم که به مغایرت میان مسلك اخلاقی و مصلحت نیز علاقه‌ای ندارم . آنچه که مرا دراین مورد تحریك کرد ، تقریباً پرفورمانس بی‌نقص و کامل «توماس مور» بود . آدمی در مقابل چنین انسانهائی احساس می‌کند که پذیرفتن مرگ برایشان خیلی آسان است چون اینجور شهیدها هرگز برای زندگی استفاده زیادی نداشته‌اند . اما «مور» در زندگی خانوادگی خود مـرد خوشبختی بود ، یك مرد موفق ، یکی ازآن «بهترین موجودات» که بنظر میرسد همه‌چیز دارند : جذبه ، هوش ، استعداد ودرستی . حتی پادشاه نیز باو علاقه وافری داشت . «توماس مور» آرزوئی برای شهیدشدن‌نداشت. فکر میکرد باندازه کافی زیرك است که بتواند قانوناً حکومت کند اما آنها مراحل قانونی را کنار گذاشتند و بایك پیمان‌شکنی و ترتیب یك توطئه «مور» را مجرم قلمداد و اورا محکوم کردند . برای من چیزی که جالب بود ، این بود که چگونه قدرت موجب میشود، مسائل اجتماعی به کنار گذاشته و شیوه‌های بدوی جایگزینش شوند .

■ **در «مردی برای تمام فصول» شما فلسفه را نیز در کنار آکسیون قرار دادید و هردورا به یك اندازه جالب توجه نمودید . می توانید این مورد را تجزیه و تحلیل کنید ؟ آیا زندگی و داستان مرد محکوم مارا بخود جلب می‌کند یا داستان آن بازنده ، یا حتی آن مرد تنها ، چیزی‌که فیلم‌های کاوبوئی را آنقدر پاپیولر میسازد ؟**

رابرت بولت : خوب ، من فکر میکنم تم مرد تنها برای همه‌کس جالب توجـه و جذب‌کننده است ، بنابراین ما به سوی مردی‌که تك‌رو باشد و همیشه با ارزش‌های درونی‌خود دست به عمل بزند ، جلب می‌شویم . من فکر می‌کنم «شهید» امروزه دیگر یك کاراکتر غیرقابل جذب باشد . تصور من اینست ، آنچه که این فیلم را هیجان‌انگیز و قابل توجه‌کرد، طرح تکنیکی آن بود . بدین معنی‌که من‌مباحث قابل توجه و مهمی را در آن برای تماشاگران مطرح کردم . در شروع کار اول از خودم سؤال کردم : «چرا این مرد مرا جذب کرد ؟ آنچه او انجام داد ، علاوه بـر یك وکیل زبردست و یك متفکر عالی بودن ، این‌بود که خودرا بخاطر چیزی محکوم کرد که من کوچکترین علاقه‌ئی به آن ندارم : تفوق برپاپ. پس چرا این مرد آنقدر مورد توجه من قرار گرفته بود؟» و بعد بر من ثابت شد که خوشدلی خارق‌العاده این مرد از آغاز تا فرجام زندگیش بوده که مرا باو جلب کرد .

«توماس مور» شبیه به «سنت فرانسیس» یا مسیح نیست . آنها می‌توانستند روی آب راه بروند ، خوب این کار برای آنها آسان بود . اما آنها خیلی با ما فرق دارند و واقعاً وابستگی زیادی با ما ندارند . توماس مور برای من یك انسان کاملاً عادی ولی موفق و شجاع بود ، چیزی که یك بشر متمدن باید باشد .

■ **همینگوی میگوید که شجاعت در زیر**

فشار و قدرت، مطبوع است.

رابرت بولت: مسلم بدانید که اگر کسی به «توماس مور» این جمله را می‌گفت او سراپا خشمگین و طوفانی میشد و جوابش را چنین میداد: «برو به جهنم»!

■ هم فیلم «لارنس عربستان» و هم «دختر رایان» فیلم‌هائی هستندکه بامردم‌سروکار دارند، مردمی که به قسمتی از جامعه خود رانده شده‌اند. دختر رایان چیزی بیشتر از آنچه جامعه باو داده بود میخواست و لارنس نیز یك وضع قانونی میخواست چون‌که ظاهراً یك حرامزاده بود. هردو آنها دریافتند که نمی‌توانند حقایق را تغییر بدهند. چه چیز شمارا به این تمها جلب کرد؟

رابرت بولت: درمرحله اول من فکر می‌کنم که قهرمان مرد یا قهرمان زن در یك کار خیالی، مخصوصاً در یك اثر دراماتیك، باید به‌جهاتی، مخصوص و یگانه باشند — زیرك، با اخلاق، پرانرژی، شجاع و ترسو باشند. و به جهاتی نیز لاامکان باشند برای آنکه موجوداتی منحصر بفرد هستند.

اما یك شباهت میان کاراکترهائی که توجه مرا بخود جلب می‌کنند، وجود دارد. من هرگز موقع نوشتن آنها از این شباهت غافل نیستم، این شباهت مشترك که آنها برای‌تعیین هویت خود دائماً جستجو می‌کنند. من فکر میکنم همه این آدم‌ها بدلایل خاصی، یا بخاطر منحصر بفرد بودنشان یا هرچیز دیگری که شما بتوانید ذکر کنید، واقعاً آدم‌های نمونه‌ای هستند، یا باید نمونه باشند، و این جامعه‌است که بخاطر مقرراتش، تك وجدا افتاده است.

چنین آدمهائی سخت کوشش می‌کنندکه دریابند چگونه باید رفتار کنند. آنهامیخواهند درست به وظایف خود عمل کنند و خدا میداند کار درست چیست. من خودم مطمئناً نمیدانم (من حتی مطمئن نیستم که چنین چیزی‌وجود داشته باشد)، اما معتقدم که این بستگی به شیوه زندگی شما دارد؛ شیوه‌های مختلفی‌برای زندگی‌کردن وجود دارد واختیارات گوناگونی در زمانهای متفاوت در برابر ما قرار میدهد و مارا از امکان انتخاب در بسیاری از جهات زندگی خود غافل می‌سازد. این قهرمانان مرد یا زن (در لارنس عربستان و دختر رایان) نیز از دلیل انتخاب عاجزند و دربی‌خبری بسرمی‌برند.

■ خود شما «دختر رایان» را نسبت به آثار دیگرتان ترجیح می‌دهید وآنرا از بقیه آثارتان متمایز میدانید؟

رابرت بولت: بله. اما منتقدین احمق! اینطور گمان کردند که قصد ما این بوده‌که به ماجرای رابطه آن دختر وافسر انگلیسی یك رنگ رومانتیك غیر رئالیستی بزنیم. ما فکر می‌کردیم این فیلم را باندازه کافی واضح ساخته‌ایم. اما چشمان همه‌منتقدین گشاد شد و نوشتند «نگاه کنید، این یك فیلم کاملاً رومانتیك پوچ است.» آنها احساس کردندکه این کشف آنها بوده است.

درحالیکه آنچه ما میخواستیم دراین فیلم بگوئیم این بود که در وجود این دخترك یك قوه محرکه رومانتیك وجود دارد. او نه تحصیل کرده است نه دارای سنت و فرهنگی که اورا رهبری‌کند، او فقط یك دختر بسیار طوفانی است. وقتی با کشیش هم‌صحبت‌میشود، مقداری از قضایا روشن می‌گردد. دخترك می‌گوید «چیزی بیشتر از این‌که زندگی بمن میدهد، میخواهم». وکشیش‌می‌پرسد «چرا؟» دخترك کمی سکوت می‌کند و بعد می‌گوید «خدا بیرحم است.» این یك محاوره‌وگفتگوی قدیمی است. کشیش با او موافق میشود، چرا که احساس می‌کند جوابی نداردکه باو بدهد. انسانیت ومذهب نیز برای این سؤال پاسخی ندارند.

درپایان فیلم است که دختر واقعاً توجه همه را بخود جلب می‌کند، چون یاد گرفته‌که چطور همه‌چیز را ترك کند مثلاً وقتی‌می‌فهمد این پدرش بوده که باو خیانت کرده و تقریباً اورا نابود کرده، پیشش رفته و از او خداحافظی می‌کند، پدرش دراین لحظه میخواهد بفهمد که آیا دختر از همه چیز باخبر شده یا نه. دختر که میداند اگر پدرش بفهمد او ازهمه چیز با اطلاع است، خودرا خواهد کشت، سعی می‌کند درتمام طول گفتگوچیزی نگوید که پدرش چیزی از ماجرا را بفهمد.

■ احساس می‌کنید که کارکردن با چهره‌ئی چون دیویدلین برای یك نویسنده جوان واجد ارزش باشد این را به لحاظ آن می‌گویم که او می‌تواند در مقابل تهیه‌کننده از نویسنده‌اش دفاع کند؟

رابرت بولت: خوب، این امر به ارزش نویسنده مربوط میشود. آدم‌هائی چون‌دیوید لین، اگر ازکار نویسنده‌ای ناراضی باشند، اورا زنده زنده میخورند! اما اگر نویسنده به کارگردانی چون دیوید اعتماد کند واگر او هم به نویسنده اعتماد داشته باشد (همچنانکه فکر میکنم لین بمن اعتماد دارد)، آن وقت است که نویسنده می‌تواند درباره فیلم حسابی جنگ و دعوا راه بیاندازد.

من مسلماً همیشه از احترام خاصی ازجانب دیوید لین برخوردار بوده‌ام. این را بخاطر خودم نمی‌گویم، بلکه برای کاری که انجام میدهم، صحبتش را می‌کنم، چون شدت‌خواسته این مرد و جدی بودن کلی او، دارای‌انگیزش زیادی است.



مردی برای تمام فصول

■ اکنون که خود بکارگردانی روی آورده‌اید، کدامین فرم نویسندگی رضایت شمارا جلب می‌کند نمایشنامه یا سناریو؟

رابرت بولت: اگر مجبور بودم یکی ازاین دوتا را انتخاب کنم، بدون شك تئاتر را انتخاب میکردم چون دراینجا کلمات کاملاً برترند. ولی بهرحال برای یك نویسنده حتماً یك خط مشی کلی در مورد نوشتن برای تئاتر یا سینما ضروری است. بنظر من نویسندگی برای سینما هیچ ارزشی ندارد واستفاده‌ای ازآن نمی‌توان برد. کلمات در سینما فاقد هرگونه قدرتی هستند.

■ پس حتی کنترل کارگردان هم نمی‌تواند این قدرت را به آنها بدهد؟

رابرت بولت: نه، واقعاً اینطور نیست. حتی اگر خود من هم ماهرتر از اکنون و کارگردان مقتدری بودم، بازهم نمی‌توانستم از این اتکاء برخوردار باشم. سینما یك مدیوم زشت و فاقد مهارت است. دوربین فیلمبرداری هم بهمین اندازه زشت است. دوربین‌های‌مدرن معجزات‌تکنولوژی بشمار میروند، اما درمقایسه، با چشم انسانی وطریقی‌که چشم یك انسان پان می‌کند، زوم می‌کند، فوکوس را تغییرمیدهد و غیره وغیره ... رویهمرفته دوربین یك‌جانور زشت محسوب میشود!

دوربین آغازگر ماشین است، ماشینی که شامل تکنیسین‌ها، تیم بزرگ و عظیم‌افراد فنی و توده‌ای از ژنراتورها، نورها، کابل‌ها، دالی‌ها، واگن ناهار و قهوه و غیره است. وقتی دارید فیلمبرداری می‌کنید، موقعیت میمونی را دارید که روی پیشانی یك فیل سوار شده و فکر می‌کنید که او دارد به شماسواری میدهد!

● تمام

« مارکو بلوکیو » سینماگر جوان درسال ۱۹٦٥ هنگامیکه ازمدرسه سینمائی فارغ‌التحصیل شد فیلم « مشتها درجیب » را ساخت‌که با استقبال بی‌نظیری روبروگردید (این فیلم سال‌گذشته درکانون فیلم تهران نمایش داده شد) . پس ازآن هم دوفیلم دیگر با نامهای «چین نزدیك است» و «به نام پدر» ساخته است .

آثار این فیلمساز نمایشگر اندیشه‌هایش می‌باشند چون او سینماگری است‌که حرفی برای‌گفتن دارد وآنرا با بیانی‌که خاص خودش است عرضه میکند . « بلوکیو » را با توجه به شیوه‌کار ابتکاریش برخی همپایه «گودار» و «برتولوچی» به حساب می‌آورند .

شهرت بلوکیو درانگلستان پس ازنمایش نخستین فیلمش علی‌رغم جشنواره‌های مختلفی‌که برگزار شد و او درآنها شرکت داشت حاصل نشد بلکه شهرت او ازانتشارگزارش‌های نمایش آثارش درکشورهای دیگر بدست آمد .

فیلم « چین نزدیك است » تاکنون درلندن بنمایش درنیامده وازنمایش مجدد فیلم « به نام پدر » با وجودیکه درجشنواره سینمائی لندن درسال‌گذشته درخشید اطلاعی نداریم . « مارکو بلوکیو » اخیراً فیلمی با نام « به هیولا درصفحه اول سیلی بزن » ساخته است‌که قرار است درجشنواره سینمائی ادینبورگ نمایش داده شود . گفتگوئی‌که درزیر ازنظرتان می‌گذرد وسیله «نیکولتا زالافی» با این سینماگر بعمل آمده است .



گفتگوئی با : مارکوبلوکیو

INTERVIEW WITH MARCO BELLOCCHIO

ترجمه : ابوالحسن علوی طباطبائی

■ **بدنبال چه نیازی تصمیم گرفتی فیلم «مشتها درجیب» را بسازی؟**

□ مسلماً فکرساختن این فیلم یا هرفیلم دیگر من ازیك نیاز سرچشمه میگیرد. یك نیاز روانی ویا شاید این کار مجوزی باشد برای تسویه حسابی با گذشته‌ام. آن موقع که فکرساختن فیلم به سرم زد، درانگلستان اقامت داشتم وفهمیدم که می‌توانم به گذشته‌های خود برگردم و اولین پیش‌نویس فیلمنامه‌ام را بنویسم. شهرلندن برای من چون فیلتری بود که با آن می‌توانستم بعضی تجربیات شخصی‌ام راکه ارائه آن‌ها به تجربیات عمومی بیشتری بستگی دارد پاك کرده و با تسلسل بدست‌آمده بین تجربیات ازآنها نتیجه‌ای منطقی ومرتبط بدست آورم. انعکاس تراژدی یونان دراین فیلم امری کاملاً تصادفی است.

«مشتها درجیب» درحقیقت پاسخ سئوالاتی بودکه درتلاش برای طبقه‌بندی کردن مشکلاتم ومواجهۀ آن با جهان واقعی ازخود میپرسیدم. این فیلم را زمانی ساختم که ازخود میپرسیدم: «درمورد زندگیم چه تصمیمی خواهم گرفت؟» ودراین گیرودارخیلی مایل بودم که به‌داستانمایه‌ای خاص دست یابم ودرآن حال کمتر به روش کار فکر میکردم. بی‌پرده بگویم نحوه کارخودبخود هنگام فیلمبرداری خلق شد. بعبارت ساده: منظورمن ازساختن فیلم، این بودکه بطورمؤثری عشقها ونفرتهای خودرا تاآنجاکه امکان داشت- نسبت به زندگی نشان بدهم ودراینمورد تسلیم هیچگونه دوراندیشی ونگرانی دراین‌باره نشوم. دراین کار دلم نمی‌خواست کــه در راه سنتی کارگردانان دیگر - چه نامدار وچه گمنام - قدم گذارم ودرعین حال این را هم میدانستم که هیچ تهیه‌کننده‌ای آنقدر دیوانه نیست که بمن اعتماد کرده و سرمایه‌اش را دراختیار من بگذارد (ریسك کند). پس تصمیم گرفتم داستانی که برگردان آن به فیلم ارزان تمام شود بنویسم وبه این خاطر هرصحنه‌ای راکه تهیه‌اش مستلزم خرج زیاد باشد و دور ازاستطاعت من، حذف کنم.

بااین محدودیتها، تصمیم به ساختن فیلمی با بودجه خودم گرفتم ودراین حالت همواره به داستانی میاندیشیدم که مستقیماً به زندگی خودم مربوط شود وتلاشی داشتم به اینکه اثری ارائه بدهم تــا بازگوکننده خشن‌ترین احساسات و تجربیات صدمه دیده‌ام باشد.

■ **قطعاً می‌توان تبدیل این اندیشه را به فیلم نوعی انتقال نامید؟**

□ اگر میل داشته باشید میتوانید کار مرا مطابق گفته خود تعبیرکنید، ولی این انتقال صرفاً انتقال احساسات خشنی است که دروجودم - به صورت موروثی - آن‌ها را شناخته‌ام. «مشتها درجیب» به‌جرأت اولین سرکشی دوران بلوغ من محسوب میشود. درحالیکه فیلم کوتاه Abassò Lozio برای من تجربه‌کودکانه‌ای به حساب می‌آید. این فیلم کوتاه اولین قدم من درشناخت پدیده‌ای به‌نام «مرگ» بود - موضوعی که درسرلوحه کارهای من قرار دارد - هنگام تهیه فیلم «مشتها درجیب» اگر با محدودیت بودجه روبرو نبودم، شاید فیلمی در رده کار طبیعت‌گرایان باپرداخت بیشتری به جامعه‌شناسی سالم ازآب درمی‌آوردم. بااین معنی که جامعه بعنوان زمینه‌ای کامل با واقعیت باشکوه‌تر وحقیقی‌تری ارتباط حاصل میکرد. این‌گونه دریافت و برداشت چیزی است که همیشه مرا مجذوب کرده است وشاید پا جای پای «رنوار» گذاشتن باشد. بعبارت دیگر راهی میان‌بر به هنر خاص رمان‌نویسهای فرانسوی پیداکردن است. چون آنها عقیده دارندکه گرسنگی اندیشه را جری‌تر میکند.

من دراین فیلم مجبور بودم درزمینه ومتن خانواده کارکنم. با این حساب خانواده بصورت فضائی دراماتیك برای من تغییرشکل داد ودراین حالت خودرا مشغول آزمودن ارتباطات موجود، بین محتویات یك سلول هسته‌ای یافتم.

دراینجا باید اعتراف کنم که درحال حاضر توجه من به سوررئالیسم جلب شده است. چون مأخذ آنچه راکه درفیلمسازی بدان نیاز دارم دراختیارگرفته‌ام وبه این طریق وسوسه ساختن فیلم ناتورالیستی بی‌هیچ عمدی دست از سرم برداشته است. ازآن‌گذشته با ساختن فیلم «بنام پدر» درداشتن‌ارتباط مستقیمی باحقیقت، خودم را مجاز نمیدانم.

■ **لابد با چنین اندیشه‌ای بود که فیلم «چین نزدیك است» را ساختید؟**

□ فیلم «چین نزدیك است» بگونه‌ای حاصل برآورده شدن نیاز من ازتلاش در راه رسیدن به واقعیت‌گرایی سیاسی کشور ایتالیا بود یعنی راهی مستقیم‌تر ازآنچه در ساختن فیلم «مشتها درجیب» درپیش‌رو داشتم. اگرمجبور بودم که تا حد امکان به‌آنچه ازنظر من حقیقت لحظه‌ای محسوب میشد نزدیك شوم، برای اتکا به تجارب شخصی ومحلی روی می‌آوردم که این تجارب قطعاً انحصاری بودند. چون دراین صورت می‌توانستم از دام تجزیــه و تحلیل روشنفکرانه رهایی یابم من سعی کردم که تاریخ کشور ایتالیا را با نگریستن به وقایع - ازپنجره اتاقم - تعبیر وتفسیرکنم. اما وقتی بخودآمدم که حوادث مرا تحت‌تأثیرقرار دادند. دورنمائی که من ازدنیای «چین» داشتم، بخاطر انتخاب نقش خودم بعنوان یك‌نظاره‌گر به دورنمایی کدر وتحریف شده بود. اتکاء من دراین رهگذر صرفاً به عجیب‌ترین وبی‌تناسب‌ترین نظرات‌حزبی بود. با مشاهده جریانات حزبی تأثیری چون نوعی نمایش مضحك کـه درجستجویش بودم بوجود آمد. پس‌ازآن با مشاهده پیشرفت سریع و روبرو شدن با رویدادها دردنیا دریافتم که تنها ازراه شرکت مستقیم درتفاقات است که میتوانم امید به‌درك واقعیات داشته‌باشم. به‌همین دلیل درعملیات سیاسی شرکت جستم وبدین ترتیب خواسته‌ام را بعنوان جستجوگر تا حد امکان برآورده سازم. بااین دلیل بودکه فیلم Pada و Il Primo Maggio Rosso را بـا همکاری اتحادیه ساختم. بهتر است بگویم که ایندو فیلم جنبه نظامی وجنگی داشتند. ساختن این دوفیلم نه فقط بخاطر مسائل اجتماعی - سیاسی مستتردرآنهابود، مسائلی که درگیری‌های منطقه‌ای را درایتالیا دربرمیگرفت، بلکه بااین لحاظ که جنبه پشتیبانی ازیك سازمان سیاسی را داشت که هدفش خدمت بمردم بود!

ازمطلب دور افتادیم، بهتراست به پاسخ سئوال شما درباره فیلم «چین نزدیك است» برگردیم. با ساختن این فیلم میخواستم نشان بدهم که خواست طبقات اجتماعی حتی به‌ازمیان رفتن ویا ناپدید شدن صرفاً جنبه تصوری‌خواهد داشت. همیشه درجهان برنده وبازنده وجود داشته وخواهد داشت وجنبه‌های غیرموروثی همواره هست وبازهم خواهد بود. بااین دلیل است که «ویتوریو» (گلاکومائوری) میخواهد که ثروتمندان بینش اجتماعی بیشتری کسب‌کنند ولی کاملاً درامکان پذیربودن این نظر تردید دارد. او به «کامیلو» (پیرلوئیجی آپرا) برادر چینی کارگر خود میگوید: «حق با تو است ولی بیفایده است.» آنچه شما بآن معتقدید وآنچه - نه بطورکامل- خودم بآن‌معتقدم اتفاق نمی‌افتد. ازطرف دیگر عقیده داشتن به دلیل وعلت چیزی وعقیده نداشتن به‌امکان عملی‌شدن آن درست مثل اینست که به دلیل وسبب آن هم معتقد نباشیم. من شخصاً فیلم«چین‌نزدیك‌است» را فیلمی آموزشی میدانم، ولی نه بخاطرآنکه نشان دهم چگونه انسان باید زندگی‌کند بلکه بخاطرآنکه نشان دهم چگونه انسان‌نباید زندگی کند.

■ **به نظر می‌رسد که آینه درفیلم‌های شما بیانگر عقاید خاصی است؟**

□ درفیلم «مشتها درجیب» آینه‌ها جنبۀ خودستائی دوبرادر را منعکس میکنند زیرا مثل همیشه انزوا وتنهائی منجر به خوددوستی وعشق به خود میشود. آئینه با ضمیرنفس برای اجتناب از انزوا ومشاهده انعکاس شخصی جنبۀ معکوس بخود میگیرد. این دوبرادر باکنترل نحوه بیان وتغییرات جزئی درآن ازضعفشان برای فرار ازواقعیت تلاش می‌کنند ومشکلات خودرا در راهی فردی وبه ترتیبی منفی حل می‌کنند. درفیلم «بنام پدر» (فرانك) قهرمان داستان ازآینه به طریق درستی برای کشتن تصویرمادرش برای اثبات ضعف وسستی خودش استفاده میکند واین اشاره‌ایست به استعداد وتمایل او درزنده



نگهداشتن تجارب شخصی بطورغیرمستقیم ، مانند هرروشنفکر دیگری .

بله حق باشماست. او خودرا زنده می‌بیند. خودرا زنده مشاهده‌کردن درسی است ازمذهب کاتولیك. ازنظریك روشنفکرکاتولیك مذهب، اعمال درمحدوده خودشان‌تاوقتی‌که تغییردهنده سایر اعمال باشند، اهمیتی ندارند مگر اینکه نمایش‌دهنده یك پیروزی ، یك شکست یا یك اراده باشند .

■ **قبلاً گفته‌ای‌که چیزی ازخودت را دروجود «فرانك» می‌بینی ، آیا دروجود او خودت را زنده می‌بینی یا نه ؟**

□ فیلم «بنام پدر» واقعاً نمایشگر یك شکست است چون فریاد مغلوبی از سوی یك Manqué طبقه‌کارگر محسوب میشود . انسان باید بداندکه چگونه جزوطبقه‌ای باشدکه سازنده تاریخ شمرده می‌شوند. این به حساب‌آمدن‌نه‌تنها ازنظر حرف بلکه ازعمل نیز باید مایه بگیرد .

فیلم «بنام پدر» کمتر ازفیلم «مشتها در جیب» جنبهٔ اتوبیوگرافی دارد . چون بعنوان دانشجوی شبانه‌روزی و day boy درمدارس مذهبی زندگی‌کرده‌ام بنابراین باوضعیت‌کشیشها آشنائی‌کافی دارم اما آنچه از دوران اقامت درمدسه مذهبی بیاد میاورم ، چیزهایی نیست



دوصحنه ازفیلم بنام پدر

که شما برپرده سینما می‌بینید ، بلکه نوعی تنزل درآتمسفر آن است .

طرح داستان من برمبنای یك‌کار عادی وخسته‌کنندهٔ روزانه قرار دارد، که واقعیت همان سالهاست. بطوریکه شخصیتهای فیلم‌های من میتوانند رؤیاهای دوران مدرسه مارا (نفرت وبیزاری خونسردانهٔ ما را ازاولیای مدرسه‌که آنرا فقط درذهنمان دفن‌میکردیم) تشخیص‌دهد. بگذارید بگویم‌که بااین فیلم من به نوعی سوگند «رموندینی» راکه گفته بود : «روزی باهواپیما به سراغ مدرسه می‌روم وبمبی ازکثافت به روی آن خواهم انداخت» به عمل درمی‌آورم .

تنها شاگردی‌که این رؤیا را رد می‌کند «آنجلو» است . او تلاش می‌کندکه رخوت روشنفکرانه آنهائی راکه می‌خواهند اورا درآن وضعیت نگه دارند درهم ریزد. درحالی‌که‌آرزو می‌کنم : «آنجلو» یك شخصیت شایسته ومتکی بخود باشد ، خودم را درآن واحد بجای او وبجای «فرانك» - که جاه‌طلبی‌اش دررسیدن به قدرت، وسوسهٔ ذاتی روشنفکران‌غربی‌را شامل می‌شودکه این حالت به شخص من هم مربوط می‌شود- مشاهده می‌کنم . همواره زمانی فرا میرسدکه روشنفکرازنوشتن یا«ایجاد اثرهنری» ازطریق مشاهده ازپنجره اتاقش ونه پیوستن به آن - خسته می‌شود . این خستگی سازی ویا خنثی‌سازی‌که‌طریق‌غلطی‌دارد غریزهٔ فرمانروایی را بیدار می‌کندکه نقش فعالی در به حرکت درآوردن ماشین یك حکومت یا صنعتی بزرگ بعهده میگیرد . منفی‌ترین‌نظرآنجلو تنفرشدیدی است‌که نسبت به مردم دارد . این تنفر در آن قسمت نشان داده می‌شودکه او «پیشرفت را در قدرت» مشاهده می‌کند و این نظر با تنفرش درهم آمیخته است : اقدامات مخاطره‌آمیز او بعلت فردگرائی دیوانه‌وارش - که اورا در وضعیت پست وحقیری نگاه داشته - به نتیجه نمی‌رسد .

■ **بنابراین او احتیاج به فرشته‌ای محافظ یا ایده‌آلیستی روشنفکر بعنوان رهبر دارد ؟**

□ کاملاً همین‌طوراست . باین سبب‌است که هرچند «فرانك» نیمی‌ازشخصیت اورا تحت تأثیر قرار میدهد بازهم از او متنفر است . این ارتباط عشق ونفرت ، نیمی دیگر وجود اورا نیز دربرمیگیرد . فرانك تسلیم نیروی شخصیت آنجلو میشود ولی پس‌ازمدتی درمی‌یابدکه در دام رفتار فاشیستی گرفتار شده است وبرای مقابله با اعمال نفوذ دوستش از «پیشوا» متنفرمیشود. بعضی ازمنتقدان معتقدندکه درفیلم «بنام پدر» تمایلات فاشیستی دیده می‌شود . این شاید بخاطر جذبه و افسون «آنجلو» باشد کـه به ماوراء محدودیتهائی‌کشیده میشودکه من میخواهم به شخصیت داستانم بدهم .

■ **عکس‌العمل کلیسا درمقابل این فیلم چه بود ؟**

□ کلیسامثل‌همیشه که‌ظرفیت‌فوق‌العاده‌ای برای تحویل‌گرفتن دارد وهرچیزی را با مقاصد خودش وفق میدهد ، واین فیلم را هم پذیرفت. شاید به‌این‌دلیل‌که طرزاستفاده ازکنایه وگذشت زمان باعث نزول همه چیز شده وراه برای رسیدن به این حقیقت‌که دوران اسقف وپاپ بپایان رسیده هموارکرده است وبه این طریق سیاست مذهبی ازمسیرواقعی خودش خارج شده است .

درمورد عکس‌العمل اهل مذهب نکته‌ای مبتنی برسیاست ماکیاولی بچشم میخورد . مثلاً: مدیر مدرسه در این فیلم درصحنه‌ای‌که بازی پسرها تمام میشود ، بجای‌قبول‌انگیزه‌آن تصمیم میگیردکه رسوایی را با تحسین فراوان استقبال کند . با مرگ پاپ پیوس دوازدهم‌کلیسا تصمیم گرفت‌که درخط مشی خود تجدیدنظر نماید سخنگوی اصلی این جنگ صلیبی مدرنیزه ، کسی جز پاپ جان نبود . دراین موقعیت نه‌تنها جامعه مسیحیان وکاتولیك‌ها بلکه بسیاری از احزاب پیشرفته نیز بفکر تغییرات اساسی‌کلیسا بودند. درحقیقت آنچه‌کلیسا انجام داد دوباره سازی تأسیسات اداری خودش بود بطوریکه بصورت عملیات‌تجاری شایسته‌ای‌تغییرشکل‌دهد.

«بنام پدر» فیلمی رئالیستی نیست بلکه فیلمی هجوکننده است‌کـه من تمام فرضیات ونظراتم‌را درآن‌بکاربرده‌ام . من‌کلیه صحنه‌هائی که ممکن بود شخصیتها را دقیقتر توصیف‌کند فیلمبرداری نکردم ، زیرا به سنت‌ها وفرمولهای گذشته معتقد نبستم . و هنگام تـدوین آن ، صحنه‌هائی راکه بنظرم خطای سلیقه آمد ازفیلم حذف‌کردم .

■ **کشیشان دراین فیلم نامهایی دارندکه مشخص‌کننده شخصیت‌اخلاقی‌آنهاست. میخواهم بدانم معنی‌کامل نام Diotaiuti چیست ؟**

□ در کشور ایتـالیا سنتی است بنام Bons Sentiment کـه شما در نوشته‌هـای De Amicis می‌یابید. پسران حرامزاده همواره موضوع یك سنت ادبی سابقه‌دار بوده‌اندکه باعث ایجاد نوعی احساسات پست شده است . وقتی مادری قبل ازاختیار شوهر صاحب فرزندی شود برای انتخاب نامش بین عشق ونفرت تصمیم میگیرد . اگراحساس‌کندکه میتواند به «قدرت الهی» اعتقادداشته‌باشد، فرزندش‌را Diotaiuti (خداوند یار توباد) یا Diotiguardi (خداوند نگهدارت باد) میگذارد. ولی اگرآن زن نسبت به‌کودکش احساس نفرت‌کند نام بدی برایش انتخاب خواهدکرد . میتوان با نگاهی به دفتر راهنمای تلفن به اصل نامها توجه‌کرد ودانست که اغلب ما حرامزاده‌ایم . هزاران نام‌که دلالت برحرامزادگی می‌کند ، وجود دارد . دراین‌فیلم مرگ سمبل ونشان‌دهنده یکی ازنکات اساسی مذهب‌کاتولیك‌است . «مرگ» نمایشگرلحظه‌ای اساسی درزندگی یك‌کاتولیك است وهرشکلی که بگیرد ، همواره به‌آن آگاهی وجود دارد وجنبهٔ تصادفی خواهد داشت . ساختمان مرگ که یك فردکاتولیك مذهب خودرا به‌آن‌پناهنده می‌نماید ، شدیداً خطرناك است . زیرا بعلت متناقض‌بودن‌آن، جزیادآوری‌دائم وآرامش‌بخش مرگ‌که مخلوطی‌ازوسوسه نفس واطمینان مجدد نیست ، چیزی وجود نـدارد . هیچ چیـز وحشتناکتر ازاین‌نیست‌که مرگ خودرا فراموش کنیم وازآن مهمتراینکه روزی مرگ بدون اخطار قبلی فرا رسد . «آنجلو» فرانك را وامیدارد تا تشخیص دهدکه مرگ‌گناه‌آلود ، لعنت پایدار اندیشه‌ای کهنه و پوسیده است .

ورق به نظر می‌رسد که بارها تکرار شده است دراین فیلم میخواستم «مرگ» را همانطورکه مربیان ما برای ما تصویرکردند، با وضعیت «تاریخی» آن نشان دهم .

■ **فروید میگوید : «قبل از آنکه انسان کاملاً بالغ شود، باید فراگیرد که چگونه پدرش را بکشد» تو درفیلمهایت صرفاً به‌کشتن مادر اقدام کرده‌ای !**

□ با این شرایط باید نتیجه‌گرفت که من هنوز بالغ نشده‌ام . کشتن مادر مشکلی را حل نمیکند . اگر مادر شخصیتی منفی داشته باشد، فکراینکه ، کشتن او باعث حل مسائل میشود، نیز منفی است . خطرناکترین و زهرآلودترین مارها پدر است .

■ **آیا بین سیاست و معجزه ارتباطی یافته‌اید ؟**

□ امروزه معجزه بندرت واقع میشود واگرهم معجزی‌واقع‌شود اتفاقی به شمارمی‌آید، ولی درگذشته ، معجزه بیشتر رخ میداد . من ازاندیشه درخت‌گلابی معجزه‌گر بسیار خوشم میآید . زیرا بمن فرصت دادکه به «آنجلو» و «تینو» عمل بریدن وانداختن درختی را نشان دهم‌که این تصویری سمبلیك است .

«آنجلو» تصمیم می‌گیردکه هرگونه نشانهٔ غیرعقلانی را بنام Technocracy مانع شود. درحالیکه درهمان زمان تشخیص می‌دهدکه ساکنین شهرهای صنعتی شاهد ظهور خرافات دیگری هستندکه تصوری مرموز است وتلاش میکندکه ریشه صنعت را ازروی زمین برکند.

درپایان‌فیلم جنون تکنوکراتیك«آنجلو» وجنون‌کاملاً عادی «تینو» است‌که باهم تلاقی می‌کنند . من هرصحنه خوبی راکه ازمکانیسم درخت‌گلابی معجزه‌گر روشن بود ، فیلمبرداری کردم اما مجبورشدم آنراکوتاه‌کنم ، زیرا واقعاً فیلم طولانی شده بود . والدین دخترك فرصتی می‌یابندکه ازدرخت معجزه‌گر درآمدی‌کسب کنند ویا بعبارت بهتر پول درآورند وبنابراین دخترشان را وادار می‌کنند تا ازطریق مطالعه خودرا آمادهٔ روبروشدن باخبرنگاران‌تلویزیون بنماید .

آنچه آنها عمل می‌کنند ، بوجودآوردن یك فرد مقدس پتی‌بورژوازی ازدخترشان است. بعبارت‌دیگرآنها می‌خواهند، نوعی‌کارمطبوعاتی بوجود آورندکه دخترشان انجام دهنده این‌کار باشد ، یعنی بتواند ایجاد ارتباط‌کند بین‌خداوند وانسان‌ها .

■ **«آندره ژید» گفته است‌که بهترین سوژه برای یك اثر نمایشی را باید در«حشره‌ـ شناسی» یافت و «بونوئل» اعتراف می‌کندکه ازکار یك حشره شناس به بررسی شخصیتهایش درفیلم EL الهام‌گرفته است . آیا شما هم از**





دوصحنه ازفیلم بنام پدر

نظرگاه کلاسیك مرگ‌که اساساً منفی است به‌این مفهوم آمده‌که هنگام مرگ ارتباطی با لحظه‌ای پیدا شده‌که تاآن‌لحظه درنظرگاه آدمی مفهومی تحریف شده اززندگی یافته است .

مرگ بعنوان چیزی‌که ارتباطی را با موجودی ماوراءالطبیعه و لغزش‌ناپذیر ایجاد میکند مطرح میشود وبعنوان چیزی‌که سرنوشت انسان راکه اززندگیش مهمتراست خلاصه‌کرده ودرمورد آن پس ازآنکه عمر آدمی درروی زمین بپایان رسید ، تصمیم می‌گیرد ، موردقبول واقع می‌شود . این حالت مانند نوعی بازی با











صحنه‌هائی ازفیلم بنام پدر

همین راه به مطالعه وبررسی شخصیتهای داستان فیلم پرداخته‌اید ؟

☐ من به‌همه چیزازدرون‌یك میکرسکوپ مینگرم . این روش درفیلم «بنام پدر» قطعی است ودراین نوع ارتباط صحنه‌ای وجود دارد که خیلی ازآن خوشم می‌آید. آن صحنه ، جایی است‌که «آنجلو» دوستانش را از روزنه‌ای مشاهده می‌کند . درست مثل اینست‌که از زیر یك ریزبین به حشره‌ای نگاه‌کنیم . او با ضعف کمك‌که در دوستانش مشاهده می‌کند برای هزارمین‌بار تصمیم میگیردکه دردرون نمایشگاه ایجاد ناراحتی و دردسر نماید .

■ **گویا شما طرحهای زیادی برای فیلم داشته‌اید ؟**

☐ نوشتن برای‌من مشکلتراست . فیلمنامه مرا ناراضی میکند ، زیرا همیشه چیز بیان نشده ویا چیزی موقتی وناقص وجود دارد ودرنتیجه فیلمنامه نوشتن قدم‌گذاشتن به عقب است . وقتی که نیروی محرکهٔ صحنه‌ای را بشناسیم احمقانه است‌که آنرا به‌کلمات برگردانیم . متأسفانه اگر تهیه‌کننده‌ای بخواهد فیلمنامه را تصویب‌کند احتیاج به مطالعه قبلی‌آن دارد ، بنابراین‌نمیشود فقط طرحی به او ارائه داد . من مجبورم خودم را با تلاش ناممکن روزافزون نویسندگی در سینما ، تطبیق دهم .

■ **چطور شدکه فیلم «به هیولا درصحنه اول سیلی بزن» را ساختید ؟**

☐ «سرجیو دوناتی» کارگردان سینما که قبلاً سناریست «سرجیولئونه» بود مریض‌شد وازمن خواستند که فوراً جای اورا بگیرم . میبایستی فوراً تصمیم بگیرم ومن قبول‌کردم . چون انسان باید خودرا درهرشرایطی با محیط وفق دهد . من عملاً همه صحنه‌های این فیلم را برداشتم ولی هنوزهم احساس میکردم‌که فیلم شخص دیگری را تحویل‌گرفته‌ام . با این حال این تجربه برای من مفید بود .

تماشاگران یك فیلم درقضاوت خود هرگز زحماتی راکه تجربه‌کرده‌ام ، یا مشکلاتی راکه درساختن‌فیلم برآن‌فائق شده‌ام درنظرنمی‌گیرند. اگر تأسفی بخود راه دهم آنها فوراً نظر اشرافی خودرا بیان میکنندکه : هنگام کارگردانی میبایستی بهترین لباس خودرا بپوشی واین‌کاری است‌که من‌نکرده‌ام . بدبختانه به‌این‌فیلم ازسوی مطبوعات دست‌چپی حمله شد ، زیرا بنظرآنها خیلی افراطی بود . قبل ازاینکه من ساختن فیلم را بعهده بگیرم فیلمنامه‌ای مطابق با فیلمنامه‌های هالیوودی داشت . داستان آن مربوط به بهره‌برداری ازیك قاتل است . شخص مورد سوءظن یك هیپی جوان است وسردبیر روزنامه (جیان ماریا ولونته) ازاین حادثه برای حمله به هیپی‌ها – معتادان به مواد مخدر– وبطورکلی کسانیکه مزاحم اجتماع هستند استفاده میکند . وقتی آنرا دیدم فهمیدم‌که داستان جالبی نیست. وچون درآنزمان کار انتخابات ایتالیا جریان داشت (با همفکری «گوفردوفونی» که روی سناریوکار میکرد باین‌نتیجه رسیدیم) فکرکردم بهتراست بگویم‌که بهترین زمان موجود ، یعنی نیمه‌کار انتخابات را برای شروع‌کار دراختیار دارم . درآنزمان ایتالیا مانند امروز ، دوران دگرگونی اجتماعی عظیمی را میگذراند وآن بواسطه یك رشته حوادث وترورهائی بودکه روحیه وعقیده مردم را ضعیف‌کرده وتکان داده بود . میگفتند عاقبت‌کار مانند نواختن موسیقی معین ومشخص است . تصور میشدکه حزب محافظه‌کار اکثریت آراء را بدست آورد که همینطور هم شد وقدرت را بدست‌گرفت . ولی بنظر ما جالب‌تر میشدکه نشان بدهیم‌که پلیس به علت سوءظن‌هائی‌که نسبت به یك فرد چپ‌گرا داشت می‌خواست اتهاماتی را باو نسبت دهد . اکثریت‌احزاب سیاسی‌ازاین‌استراتژی‌دگرگونی، بعنوان جزئی ازسیاست‌شان استفاده می‌کنند ، وپلیس خشم ناشی ازآن را دامن میزند

● تمام

حرفها و خبرها

Si chiude la 14. edizione della Viennale

L'Iran su tutti

Un avvenimento semplice», film di Sales Shahid, si è imposto su ogni altro presentato - Le affinità con il cinema di Flaherty - I pareri della critica

Nostro servizio

VIENNA, 22 marzo

. abbiamo partecipa- . edizione 1973 del . cinematografico di . n, quindi ci era . il film iraniano . enimento semplice . es Shahid che in . casione vinse il . per la miglior re- . ra che tale nostra . è stata colmata . al fornito calenda- . lla *Viennale* conclu- . asera nella capitale . ca per la quattordi- . volta, possiamo di- . se questa rassegna competiti...

scuri. Un giorno gli muore la mamma, e la vita continuerà per lui e il genitore, privi di quella presenza ch'era per entrambi quieto sostegno morale quotidiano, sulla scia d'un passato immoto e perciò certamente uguale al futuro.

La quattordicesima edizione della *Viennale* del cinema per la seconda volta organizzata e diretta dal regista cineteatrale austriaco Edwin Zbonek, ha avuto al suo arco varie cose di ottimo pregio ... scate tra il ...

cativi. La rievocazione storica dell'invasione giapponese della Cina nel 1942, respinta dal popolo con esplosiva e coraggiosa furbizia, secondo moduli buoni per i nostri giorni riguardanti l'insegnamento della guerriglia.

Vi sono poi stati film di Ingmar Bergman (*Sussurri e grida*), di John Huston (*Fat City*), di Carlos Saura con Geraldine Chaplin protagonista (*Anna e i lupi*: allegori... ...

درخبر چهاردهمین جشنواره «وین» طی شماره گذشته، به‌موفقیت‌های تازه فیلم «یك اتفاق ساده» سهراب شهید ثالث اشاره کردیم، بعداز انتشار مجله شماره پیش دونسخه از دو روزنامه Gazzetta di Parma و Avvenire بما رسید کـه مؤید این موفقیت تازه فیلم «یك اتفاق ساده» است‌که وسیله دومین جشنواره جهانی فیلم تهران عرضه شد وموفقیت بیمانندی دربین صاحبنظران ومفسران واقعی سینما بدست آورده است، ما متن کامل مطلب روزنامه Gazzetta di Parma را در ذیل نقل کرده‌ایم.

ایران برتر از همه*

متأسفانه نتوانسته بودم در جشنواره ۱۹۷۳ تهران شرکت‌کنم و بهمین دلیل نیز فیلم ایرانی «یك اتفاق ساده» برایم اثری ناآشنا بود. این فیلم در جشنواره تهران موفق به‌ربودن جایزه بهترین کارگردانی شده بود. حال‌که این عدم آشنائی به لطف جشنواره سینمائی وین «وینال» برآورده شده است باید اعتراف کنم که اگر این جشنواره نیز شکل مسابقه‌ای داشت بهیچوجه باعث‌اعجاب نمیشد اگر «جایزه‌بزرگ» را به‌فیلم «یك اتفاق ساده» شهید ثالث اعطا میکردنـد و این با درنظر گرفتن اینکه آثاری بسیاربرجسته ازکارگردانان بزرگ در این جشنواره عرضه شده بودند نکته‌ای درخور توجه واهمیت است.

آیاسینمای رابرت‌فلاهرتی رابخاطر دارید؟ آیا آن اثـر کلاسیك سالهای ۳۰ را بخاطر میآورید؟ «مردی از آران» را میگوییم.... فیلم ایرانی مورد نظر ما توان شاعرانه اثر فلاهرتی را ندارد اما برخوردار از همان قدرت بررسی ونگرش انسانی است بدون آنکه برای دست‌یابی باین منظور خویش حتی ذره‌ای نیز به‌نمایش بمعنای عام‌آن توجه ونظری داشته باشد. فیلمی با محاوره‌هائی‌که در حد ضروری ولازم خلاصه شده‌اند. جائی‌که محمل‌بیان تنهاتصاویر میباشند و موجودیت وحضور انسانها گذشته از فضاسازی کامـل راه به برانگیختن احساسات و عواطف انسانی میدهد. «یك‌اتفاق ساده» همانگونه که از اسمش برمیآیـد به بیان وتشریح مقطعی از یك زنـدگی ساده میپردازد و در آن هیچ اتفاق خارق‌العاده و عجیبی رخ نمیدهد چراکه مسائل و موضوعات از میان رویدادهای عادی وپیش‌پا

---

* در «دیپلم افتخار» این فیلم‌که اخیراً ازوین بتهران رسیده نوشته شده است: این فیلم بخاطر فرم متمایز هنری خود در وینال ۱۹۷۴ وین به دریافت دیپلم افتخار نائل‌گردیده است.



افتاده زندگی روزمره انتخاب شده‌اند. اما همین موضوعات ساده و عادی برخودار از آنچنان معانی والای انسانی هستند که خاطره باطراوت و ستایش‌انگیز بهترین آثار دوره نئورئالیسم سینمای ایتالیا و بخصوص «دزدان دوچرخه» دسیکا را درخاطره‌ها زنده میسازد.

شخصیت اصلی قصهٔ **«یك اتفاق ساده»** نیز مانند اثر بزرگ دسیکا کودکی است که فرزند یك ماهیگیر قاچاقچی است. پسرك به مدرسه میرود اما آنچنان غرق درکمك وهمکاری باپدر خود است که درواقع در زمینه تحصیل کاری مهم از پیش نمی‌برد درحالیکه تنها چشمان نافذ و سیه‌رنگ او بجای زبانش سخن میگویند بااین وجود حس میکنیم که بچه‌ای سخت با ذکاوت و باهوش است.

یکروز مادر او می‌میرد وجریان زندگی او و پدرش دور از موجودیت مادر که درواقع نوعی تکیه‌گاه عاطفی درخلاء سیاهرنگ زندگی بحساب میآید همچنان برزمینه گذشته‌ای بی‌رنگ و بی‌چهره و آینده‌ای که بلاشك دست کمی از گذشته نخواهد داشت ادامه می‌یابد.

چهاردهمین‌جشنواره سینمائی‌وین«وینال» که برای دومین سال تحت رهبری کارگردان سینما و تئاتر اطریش **«ادوین زبونك»** برپا شده است آثاربسیارمعروف ومهمی‌را ازبرگزیده‌ترین کارگردانان جهــان فراهم آورده بود و اینان بلاشك بهترین آثاری بودند که فراهم آوردن و جمع‌آوری آنهـــا در مجموعه آثار سینمائی ساخته شده در ۱۲ ماهه اخیر ونمایش داده شده دراغلب جشنواره‌های‌بزرگ جهانی میسرو‌ممکن بـــود.

در این جشنواره ضمناً گوشه‌هائی نیز به آثار سینمای جوان اختصاص داده شده بود که دراین‌قسمت بعنوان مثال اولین فیلم بلند داستانی پسرپربونوئل‌کارگردان‌بزرگ یعنی‌خوان بونوئل بنام Au Rendez vous de la mort joyeuse بنمایش درآمد «داستانی فانتزی که در اطراف شخصیت یك دختر جادوگر شانزده ساله وبسیار زیبا و چشمگیر دور میزند اما فاقد آن قدرت و جاذبه آسمانی و عمیق آثار بونوئل بزرگ میباشد. جاذبه‌ای که حتی درآخرین اثر پیرمرد سینماگر یعنی « جاذبه‌ی پنهـــان بورژوازی » بچشم میخورد.

از اورسون‌ولز اثری بنام **«علامت‌سئوال»** بنمایش درآمد کـــه نوعی بازی یا شعبده‌بازی بنوع دیگر است و درواقع تحقیقی است کـــه بنوعی روش‌یك«سینما – وریته» رابکارمیگیرد و در این زمینه به‌نوآوریهائی دست میزند. قضیه فیلم براساس‌کپی‌کردن از روی تابلوهای نقاشی بزرگ است که امروزه نیز چونان‌گذشته کاملاً رواج دارد.

* * *

از اینها گذشته فیلمهائی چون **«فریادهاو نجواها»** اثر اینگمار برگمان و **«شهرفربه»** اثر جان هیوستون **«آنا وگرگها»** اثر کارلوس‌سائورا با بازی جرالدین‌چاپلین با تمی براساس خشونت در جوامع امروزی که با نگرش بدیع وعمیق وشناختی همه‌جانبه ازاین زمینه ساخته وپرداخته شده است (خشونت بشکل مـــرض که هرکدام ازما درخود داریم وهرکدام نیز بنوعی محکوم آن میشویم).

«فیمین»اثری‌از«بووایدربرگ»**«رعدهای دوردست»** اثر ساتیاجیت‌رای و **«قتل‌ماته‌ئونی»** اثر فلورستانو وانچینی دراین جشنواره بنمایش گذاشته شدند ولازم به‌توضیح نیست که همه‌اینها آثاری هستندکه سرگرمی فرهنگی‌را با مایه‌های زیبائی‌شناسانه درهم آمیخته‌اند. واما با تمام اینها باز باید تکرارکنم که **« یك اتفاق ساده »** اثر کارگردان ایرانی شهیدثالث بنظر ما بدیع‌ترین و اصیل‌ترین کار این جمع بود. این فیلمی‌است فاقد تمام آن «عشوه‌گریهای» سینمای غربی‌که متأسفانه سالهای سال است که به‌آن دچار شده قدرت دور شدن و دست‌کشیدن از آنرا هـــم نـــدارد..... این فیلم گذشته از اینها آنچنان آگاهانه به‌نظاره ونقل‌واقعیات اجتماعی وانسانی پرداخته است که همه ما را بشدت و عمیقاً تحت تأثیر خود قرار میدهد. «یك اتفاق ساده» بطور خلاصه اثری‌بودکه همچو انفجاری در«وینال» صداهای دیگر را تحت تأثیر خود قرار داد.

«پی‌یرو زانوتنسو»

هفته فیلم کوتاه ایرانی

ــ سینمای آزاد با همکاری مدرسه عالی تلویزیون وسینما واحدنمایش‌تلویزیون، کارگاه نمایش، کانون‌پرورش‌فکری کودکان‌ونوجوانان، شرکت ملی نفت ایران و وزارت فرهنگ وهنر ازشنبه ۱۸ خرداد ، یك هفته فیلم کوتاه ایرانی ، درآمفی‌تئاترجدید مدرسه‌عالی‌تلویزیون‌وسینما-جنب سینما شهرقصه ترتیب دادکه این فیلم‌ها به نمایش درآمدند :

یك آتش (ابراهیم گلستان) عروسك (منوچهر افتخاری) طوبی (ابراهیم مختاری) من‌آنم‌که (علی‌اکبر صادقی) خانه سیاه است (فروغ فرخزاد) لی‌لی (سیمین راثی) بلوط (غلامحسین طاهری‌دوست) سیاه پرنده (مرتضی ممیز) تخت جمشید (فریدون رهنما) قصه یك ابهام (محمد تهامی) ازشیراز تا ابرقو (نصیب نصیبی) تنهائی وراه (ابراهیم بهشتی) غربت - الغریبه (همایون پایور) پژوهش‌های بصری (ابراهیم فرجی) بابابزرگ (داود روستائی) شب - کارد - خاطره (محمدرضا انوار) پ مثل پلیکان (پرویز کیمیاوی) مسئله (بهرام ری‌پور) چشمها (ابراهیم وحیدزاده) کرم خیلی‌خیلی خوب (فرشید مثقالی) رفتگران (اسدالله ایمنی) اربعین (ناصرتقوائی) مسجد ساری (حسن بنی هاشمی) آئینه‌ها (کامران‌شیردل) خیابان (هژیر داریوش) عقل‌سالم ، بدن سالم (خسروهریتاش) رنگین کمان (نفیسه ریاحی) کلیسای سنت سرکیس (وارطان آنتانسیان) ستون شکسته (هوشنگ شفتی) فیلم دوم (ژیلا مهرجوئی) آیا (سهراب شهید ثالث) استقلال (پرویزنادری) و اولین فیلم طویل «بهنام جعفری» میرنصیر وغول نگون‌بخت .

جایزه برای دوفیلم کوتاه ایرانی

فیلم « رهائی » ساخته « ناصر تقوائی » جایزه اول فستیوال جوانان ایتالیا را بدست آورد وفیلم «رقص رونما» ساخته «هوشنگ شفتی» نیز جایزه نخست فیلمهای‌کوتاه فستیوال اخیر تاشکند را کسب نمود .

فقدان یك مرد بزرگ سینما



مرگ «مارسل‌پانیول» نویسنده وسینماگر فرانسوی آنطورکه باید نظرکسی‌را جلب نکرد. درحالیکه «پانیول» را همیشه از نظر خلاقیت درسینما با «چارلی چاپلین» مقایسه‌کرده بودند. «آندره‌بازن» منتقد معروف فرانسوی درباره او نوشته است: **«تنها مؤلفی را که میتوان درسینما با «پانیول» مقایسه کرد، «چاپلین» است. زیرا که‌او نظیر«چاپلین» یك‌کارگردان - تهیه‌کننده مستقل است. پولی‌را که از راه فیلمسازی بدست می‌آورد با آزادی کامل خرج فیلمهای بعدی‌اش میکند.».**

«پانیول» در خاطراتش نوشته است : **«درفرانسه من‌اول‌کسی بودم‌که‌توانستم‌تهیه‌کننده فیلمهای خویش باشم. وقتی «آلکساندرکوردا» داشت از روی پیس «ماریوس» فیلمی میساخت بمن گفت تو باید فیلمسازی را یاد بگیری ومن از همانموقع شروع به‌آموختن این‌کار کردم. من فیلمسازی‌را بخاطر پول درآوردن نیاموختم. این‌کار را بخاطر آزادی بیشتر و بخاطر آنکه کارگردانها و تهیه‌کننده‌ها داستانهایم را تغییر ندهند، یاد گرفتم. بعد آنقدر بدنبال استقلال و آزادی در کار رفتم که سرانجام صاحب استودیوی فیلمسازی، لابراتوار ودفترپخش فیلم شدم. بقدری سرم شلوغ شده‌بود که دیگر فرصت نوشتن‌نمی‌کردم. ولی‌گاهی بخاطراینکه استودیو بیکار نباشد مجبور میشدم یك سناریوی تازه شروع‌کنم. مثلاً سناریوی «زن‌نانوا» را بهمین علت نوشتم.».**

«پانیول» حتی برای اینکه فیلمهایش را مستقلاً به‌نمایش درآورد در «مارسی» یك‌سالن سینما خریده بود. در این سینما فیلمهایش را قبل از توزیع عمومی یك‌بار در مقابل جمعیت بنمایش درمی‌آورد. گاهی بعد از این نمایش حس میکرد فیلم تغییراتی لازم دارد. در این قبیل مواقع گاهی مونتاژ فیلم را بکلی درهم میریخت و سعی در اصلاح معایب و نقاط ضعف آن مینمود.

«پانیول» هنگام مرگ ۷۸ سال داشت. معروف‌ترین‌آثار او تریلوژی: **ماریوس- فانی- توپاز** می‌باشد . این سه پیس که خط قصه‌ای واحدی‌را دارا هستند، بارها درکشورهای‌مختلف روی صحنه تآتر آمده و فیلمهای مختلفی از روی آن‌ها ساخته شده است، آثار «پانیول» ابتدا، توسط کارگردانهای دیگری از قبیل «آلکساندرکوردا» و «مارك آلگره» بصورت فیلم درآمد. ولی «پانیول» ازسال ۱۹۳۳ بافیلم **«داماد آقای پوآریه»** شخصاً کارگردانی‌آثارش را برعهده‌گرفت وتا سال ۱۹۶۷ مجموعاً نوزده فیلم ساخت که معروف‌ترین آنها عبارتند از: **توپاز ــ زن نانوا ــ مانون ــ چشمه‌ها ــ نامه‌های آسیاب من وآسیابان زیبا .**

بالا و وسط : دوصحنه ازفیلم زن نانوا
پائین : صحنه‌ای ازفیلم آنژل







آینده امیدبخش

رقم فروش فیلمها در آمریکا از ابتدای سال ۱۹۷٤ مرتباً درحال افزایش‌است واین امر خوش‌بینی فراوانی نسبت به‌آینده صنعت سینما در این کشور بوجود آورده است. در سه ماهه اول سال۱۹۷٤ فروش فیلمها نسبت به‌سال گذشته سی‌وهفت‌درصد افزایش‌یافته‌است. فیلم«جن گیر» هفده درصد افزایش فروش را بخود اختصاص داده ومجموع فروش آن تابحال به‌بیست میلیون دلار رسیده است. بعد از «جن گیر» این فیلمها به‌ترتیب بالاترین فروشها را داشته‌اند: **نیش ــ پاپیون ــ آمریکن گرافیتی ــ خواب‌آلود** (وودی آلن) و Magnum Force با اینحال **«جك والنتی»** رئیس اتحادیه تهیه کنندگان فیلم آمریکا (MPPA) هنوز موقعیت سینمای این کشور را نسبت به سالهای گذشته ناامیدکننده میداند. طبق آماری که این اتحادیه انتشار داده تعداد کل تماشاگران آمریکائی در سال ۱۹۷۳ هفته‌ای بیست میلیون نفر بوده است. درحالیکه درسال ۱۹٤٦ هرهفته هشتاد میلیون آمریکائی به سینما میرفته‌اند. در طول این سالها باستثنای سالهای ۱۹۵٤ تا ۱۹۵٦ که تکنیك پرده‌های عریض وارد سینما شد، ازتعداد تماشاگران کاسته شده است. فروش فیلمها نیز نسبت به‌سال ۱۹٤٦ پنجاه‌وهشت درصد تنزل کرده است. بااینحال از ابتدای سال ۱۹۷۰ فروش فیلمها نسبت به‌سالهای قبل امیدوارکننده‌تر بوده است. البته این آمار فقط مربوط به‌یازده‌هزارسالن‌سینما وچهارهزارو پانصد درایوین در سراسر آمریکا است که رویهمرفته هفتاد درصد فروش کل فیلمهای آمریکائی را درجهان تأمین میکنند.

چهار دیواری

پخش کنندگان فیلم درآمریکا به تازگی فرمول خاصی را برای نمایش فیلم بکارمی‌برند که به فرمول Four Walling یا چهاردیواری موسوم شده‌است. طبق این فرمول‌پخش کنندگان سینماهای مورد نظر را از صاحبان آنها اجاره کرده و فیلم‌هایشان را بهر شکل و هرزمانی‌که مایل باشند در سینماها بنمایش درمی‌آورند.

پخش کنندگان فیلم در آمریکاکه همیشه از اجحاف صاحبان سینماها شکایت داشته و آنها را فقط در موفقیت فیلمها شریك میدانستند، از طریق اجاره سینماها شخصاً درباره سرنوشت فیلمهایشان تصمیم میگیرند و با بکاربردن راه حلهای منطقی و مقرون بصرفه اقتصاد متزلزل سینما در آمریکا را بهبود خواهند بخشید. فرمول چهاردیواری نخستین بارتوسط کمپانی وارنر مورد استفاده قرار گرفت. این کمپانی برای نمایش مجدد فیلم «بیلی جك» که در اکران اول کار نکرده بود، چند سالن را اجاره کرد و فیلم مزبور را مدتی روی پرده این سینماها نگاه داشت. فیلم «بیلی جك» که دراکران اول بعلت محدود بودن‌مدت‌نمایش کسی موفق بدیدنش نشده بود، در اکران دوم در زمره پرفروش‌ترین فیلمهای سال درآمد و سی میلیون دلار فروش کرد. بعد ازموفقیتی که از طریق اجاره سینما نصیب این فیلم شد، کمپانی وارنر چند فیلم دیگر را نیز باین طریق در آمریکا بنمایش درآورد و هم‌اکنون نیز فیلم «جن گیر» بافرمول چهاردیواری درسراسر آمریکا با فروش سرسام‌آور روبرو شده است. اتحادیه صاحبان سینماها که وضع خودرا در این میان در خطر دیده اقداماتی برعلیه این سیستم نمایش فیلم بعمل آورده وآن را مغایر با منافع اتحادیه دانسته است. با اینحال‌عده‌ای از صاحبان سینماها کماکان به اجاره سینماهایشان به پخش کنندگان تمایل دارند و اقدامات اتحادیه تاکنون به نتیجه نرسیده است. بنظر می‌آید که بزودی اکثر فیلمهای آمریکائی با سیستم چهار دیواری در این کشور بمعرض نمایش درآیند.

استارسیستم

موفقیت عظیم فیلمهای: پدرخوانده ــ جن گیرونیش دوباره روش فراموش شده و قدیمی استارسیستم را درصنعت فیلمسازی‌آمریکا مطرح نموده است. هم‌اکنون سه پروژه تهیه فیلم با هنرپیشگان بزرگ در دست تهیه است که در هریك از آنها پورسانتاژی نیز برای بازیگران در نظر گرفته شده است: استیو مك کوئین و پل نیومن در فیلم The Inferno بازی میکنند که هرکدام یك میلیون دلار دستمزد دریافت داشته و در پانزده‌درصد منافع نیز شریك می‌باشند. جورج سی‌اسکات برای بازی در فیلم «هیندبرگ» یك میلیون دلار دستمزد و ده درصد از منافع را دریافت‌میدارد. ال پاچینو که سال گذشته از کمپانی وارنربرای بازی در فیلم «مترسك» پنجاه هزار دلارگرفته بود، در فیلم جدیدی بنام «پسرها در بانك»از همین کمپانی ظاهر خواهد شد که دستمزدش معادل پانصد هزار دلار و مقداری از منافع خواهد بود. وی هم‌چنین درفیلم «پدرخوانده دوم» برای کمپانی پارامونت بازی خواهدکردکه پانصدهزار دستمزد باضافه پنج‌درصد ازمنافع را خواهد گرفت.

برندگان دومین جشنواره فیلم‌های ۸ میلیمتری مشهد

برندگان دومین جشنواره فیلم‌های هشت میلیمتری سینمای آزاد مشهد که از روز پنجم اردیبهشت تا۱٤اردیبهشت‌برگزارشد،اینهاهستند: دیپلم‌وجایزه‌اول‌جشنواره(۱۵کاست فیلم) به‌فیلم هیس ساخته داریوش ارجمند وفیلم «وهم» ــ اثر «محمد عقیلی» ــ جایزه دوم (ده‌کاست فیلم) به فیلم «مویه لیلو» ساخته ناصر غلامرضائی و جایزه سوم (۷ کاست فیلم) به «قاقالیلی» ساخته حسن سلطانزاده. هیأت داوران (حسنعلی کوثر، محمدعلی لطفی، منصور همایونی، علی‌اکبر مرادیانی، حسن محمدزاد) گذشته از تعیین این سه فیلم بعنوان آثار برگزیده، به فیلم «پشت اون کوه بلند» ساخته شهریار رضائی را برای بهترین سناریو جایزه (۵ کاست فیلم) دادند و ابراهیم‌حقیقی نیز بخاطر فیلمبرداری فیلم «کلید» ساخته فرامرز صدیقی (۱۰ کاست فیلم) جایزه‌گرفت.

داوران همچنین بازیگر خردسال مجید صباغ زاده را بخاطر بازی درخشانش درفیلم «هیس» و بالاخره فیلم«زنگوله»ساخته‌مشترك حسینی و اسکندری را مورد تقدیر قرار داد (۵کاست فیلم).

ضمناً دیپلم افتخار تماشاگران هم به فیلم «هیس» تعلق گرفت. دانشگاه مشهد نیزدیپلم افتخار و جایزه اول خودرا (۷ هزار ریال) به فیلم هیس وجایزه دوم خودرا (۵ هزارریال) به فیلم «وهم» اهدا کرد. استاد و دانشجویان دانشکده ادبیات مشهد (۱۵ هزار ریال) نیز جایزه خودرا به فیلم «هیس» بعنوان بهترین فیلم به مفهوم مطلق اهدا کردند و سپس جوایز اول تا سوم خودرا به‌ترتیب به فیلم‌های«وهم»، «شکار» ساخته داریوش عیاری و «زنگوله» اختصاص دادند آخرین جایزه‌ها، سه جایزه نقدی (ده، پنج و سه هزار ریال) بود که از طرف سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران مرکز مشهد به ترتیب به فیلم‌های هیس، وهم وندر ساخته‌ی عبدالله باکیده از سینمای آزاد همدان تعلق گرفت.

درباره سینمای آزاد اصفهان

ــ اولین جلسه سینمای آزاد اصفهان در آبان پنجاه‌ویك با فیلمهای افول و جستجو (رحیم‌علی افشاری) تلاش (سیاوش امیری‌فر) برگزار شد که تماشاگران این جلسه حدودبیست نفر بود.

ــ با خواست ورأی اعضاء سینمای آزاد اصفهان: زاون قوکاسیان، چنگیز حقیقت و اکبر خواجوئی مسئولیت اداره سینمای آزاد اصفهان را بدست می‌گیرند.

ــ بعداز چهارده جلسه نمایش، در کار برگزاری جلسات سینمای آزاد اصفهان مدتی وقفه می‌افتد و از پانزدهمین جلسه مرکز فرهنگی رادیو تلویزیون محل نمایش میگردد

و پس از یکمین جلسه، تصمیم اعضا براین قرار می‌گیرد که گردانندگان سینمای آزاد اصفهان این افراد باشند، چنگیز حقیقت، اکبر خواجوئی، محمدعلی میاندار، رحیم‌علی افشاری و پرویز حسنپور .... و بعدازاین‌زمان بیش از ده جوان دیگر به جمع فیلمسازان سینمای آزاد اصفهان می‌پیوندند.

— از آخرین اقدامات سینمای آزاد اصفهان پس از تغییرات برگزاری دومین جشنواره فیلم‌های ۸ میلیمتری از ۲۵ تا ۲۹ فروردین درکاخ جوانان اصفهان بود که هیئت داوران این جشنواره آقایان عباس‌اربابی، خسرو سینائی، بهمن فرمان آرا و هوشنگ کاووسی جوایزی به این شرح اهدا نمودند:

فیلم برگزیده اول (۱۰۰۰۰ ریال) فیلم برگزیده دوم (۷۰۰۰ ریال) فیلم برگزیده سوم(۵۰۰۰ ریال) — دیپلم افتخار برای‌بهترین فیلمبرداری — دیپلم افتخار برای بهترین فیلم ازطرف تماشاگران — دیپلم افتخار برای‌بهترین فیلم ازطرف رادیو تلویزیون اصفهان — دیپلم افتخاربرای‌بهترین‌فیلم ازطرف‌دانشگاه‌اصفهان— دیپلم افتخار برای بهترین فیلم از طرف فرهنگ وهنر اصفهان — دیپلم افتخار برای بهترین فیلم از طرف مدرسه عالی کورش اصفهان — دیپلم افتخار برای بهترین فیلم ازطرف انجمن فرهنگی فرانسه.

برگزارکنندگان این دوره جشنواره اینها بودند: حسن استقلالیان، رحیم‌علی افشاری رضا جانقربانی، پرویز حسن‌پور، چنگیز حقیقت، مرتضی مسائلی و محمدعلی‌میاندار.

محصول مشترك آمریکا وشوروی

سال گذشته‌ضمن‌ملاقاتی‌که میان«نیکسون» و «برژنف» روی داد يك موافقت‌نامه فرهنگی توسط طرفین بامضاء رسید. بر اساس همین موافقت‌نامه تهیه نخستین فیلم مشترك میان دو کشور بنام «پرنده‌آبی» اثر موریس مترلینگ آغازگشت. این فیلم توسط استودیوی فوکس از آمریکا و استودیوی لنفیلم از شوروی با مشارکت‌یکدیگرساخته خواهدشد. «جك‌والنتی» رئیس‌اتحادیه‌تهیه‌کنندگان‌فیلم در ایالات متحده برای بشمررسیدن این‌پروژه فعالیت‌زیادی بخرج داده است. وی هم‌چنین قصد دارد اقداماتی برای نمایش فیلمهای آمریکائی در شوروی وبالعکس بعمل آورد تا هردوکشور بتوانند از يك بازار وسیع تازه نمایش بهره‌مند گردند. نکته جالب اینکه«برژنف» ازعلاقمندان سرسخت وسترنهای آمریکائی است وهنگامیکه بآمریکا سفرکرده بود ازطرف «جك والنتی» يك‌کپی از وسترن معروف «جان فورد» بنام «کلمانتین عزیزم» را بعنوان هدیه دریافت داشت.

مالکان جدید هالیوود!

صنعت سینما بیش از هرصنعت دیگری از هجوم تکنولوژی جدید رنج برده است. آثار این هجوم در دهه ۶۰ — ۱۹۵۰ ابتدا روی سینمای‌آمریکا که از نظر اقتصادی نیرومندترین مرکز سینمائی جهان بود ظاهرگشت و پایه‌های آن‌را بشدت متزلزل ساخت. توسعه تلویزیون درایالات متحده وبعد دراروپا و سایرکشورهای جهان با ارائه شکل تازه‌ای از تفریحات نمایشی، مجالی برای ادامه حیات سینما باقی نگذارد. سینما در سراسر جهان تمام دهه ۷۰ — ۱۹۶۰ را در تلاش مبارزه با تلویزیون گذراند. درطول این دهه تراستهای بزرگ فیلمسازی در آمریکا بکلی درهم شکست و استودیوهای بزرگ که با بحرانهای بزرگ مالی روبروبودند، ازاختیار اداره‌کنندگان قبلی‌شان خارج‌شده و سهام آنها توسط کمپانیها، بانکها و تجار و سرمایه‌داران بزرگ خریداری گردید. هم‌اکنون استودیوهای معروف فیلمسازی‌هالیوود توسط این‌سرمایه‌داران اداره میشود.

پارامونت

این استودیو اکنون توسط شرکت Golf and Western Industries که از نظر سرمایه در آمریکا مقام شصت‌وچهارم را دارد، اداره میشود. این‌شرکت هزاروهفتصد شعبه درچهل‌ونه کشور دارد وهفتادهزار کارگر دراین شعبات مشغول کار می‌باشند.

شرکت‌گلف‌اندوسترن درزمینه تهیه‌توتون، لوازم اتومبیل، مواد معدنی وقندسازی فعالیت دارد. هم‌چنین در امر تلویزیون توسط کابل که با علامت اختصاری CATV شناخته شده فعالیت جدیدی را شروع کرده است.

گلف اندوسترن هم‌چنین اداره شرکت United Paramount Theatres راکه وابسته به استودیوی پارامونت می‌باشد، دراختیار دارد.

این شرکت درسال۱۹۵۳ بمنظورایجاد شبکه‌های تلویزیونی وتأسیس‌سالنهای‌نمایش بانام A.B.C. بوجود آمد. هم‌اکنون در سراسر آمریکا ۱۷۲ ایستگاه تلویزیونی وچهارصد سالن نمایش فیلم بنام A.B.C. مشغول‌کاراست. ازطرفی شرکت A.B.C. درایستگاههای تلویزیونی بیست‌وهفت کشور جهان سوم بخصوص در آمریکای لاتین سرمایه‌گذاری‌کرده است.

آر. ك. او

RKO

استودیوی قدیمی آر. ك. او اکنون به کمپانی General Tire and Rubber تعلق‌دارد. این‌کمپانی کاراصلی‌اش ساختن‌لاستیك وهواپیما است. درجوار این‌کارها درزمینه کار فیلمسازی نیز فعالیتهائی‌را شروع‌کرده وهم‌اکنون علاوه‌بر استودیوی آر. ك. او در ایالات متحده صدو بیست‌وسه سالن نمایش را در اختیار دارد. يك استودیوی تلویزیون با کابل بنام - Cablecon General که چهارمین‌ایستگاه تلویزیون‌باکابل درآمریکاست توسط این‌کمپانی اداره میشود.

متروگلدوین‌مایر

در سال ۱۹۴۷ سازمان «تایم-لایف» ناشر مجلات معروف تایم-لایف و فورچن و صاحب کارخانه‌کاغذسازی Eastex قسمتی‌ازاستودیوهای مترو را بمنظور تهیه فیلمهای آموزشی وهنری خریداری‌کرد. ازطرفی استودیوی متروگلدوین مایر از سال ۱۹۷۱ با سرمایه ۵۴ میلیون دلار در لاس‌وگاس اقدام بساختن هتل وکازینو کرد و هم‌چنین سه‌کشتی مسافرتی عظیم خریداری نمود. قسمتی دیگر از استودیوی مترو توسط Loew's Corp خریداری گردید. این شرکت در سراسر ایالات متحده صدوهفده سالن سینما و تآتر را اداره میکند وکارخانه تهیه سیگارت کنت ویك سلسله‌هتل ازجمله مایملك این‌شرکت است.

آرم مترو درزمان اقتدار

آرم جدید مترو

Metro-Goldwyn-Mayer

ARS GRATIA ARTIS

MGM

برادران وارنر – سون آرتز

استودیوی برادران وارنر ـ سون آرتز توسط شرکت Kinney National Service که اصلی‌اش بانك‌داری ـ بیمه و مخابرات است خریداری شده این شرکت اخیراً وارد فعالیت در زمینه انتشار مجله ـ برنامه‌های تلویزیونی وچاپ صفحه شده وبه‌فروشی معادل ٤٧٥میلیون دلار دست یافته‌است.

یونایند آرتیتسز

United Artists
Entertainment from Transamerica Corporation

استودیوی یونایتدآرتیتسز هم‌اکنون یکی ازشعبات Corporation Transamerica است که بکار بانك‌داری ـ خطوط هواپیمائی ـ بیمه ـ آژانس اجاره اتومبیل ـ ساختن وسایل خانگی وغیره اشتغال دارد.

یونیورسال

استودیوی یونیورسال وموزیك کمپانی‌آو آمریکا توسط Columbia Saving and Loan که کار اصلی‌اش بانك‌داری و اداره شرکت‌های بیمه می‌باشد، خریداری شده است.

چشم‌انداز سینمای آسیا

سینمای سیلان:

سیلان که در جنوبی‌ترین نقطه هند قرار دارد، رسماً در سال ۱۹۷۲ بصورت جمهوری سیری‌لانکا درآمد، همان‌سالی‌که «سیلورجابی‌لی» از سینمای سیلان درخشید. علیرغم این واقعیت که سینمای سیلان درحال‌حاضر بیشتر از ۲۵سال عمر دارد ودرحدود ۲۵۰ فیلم دراین‌سال‌ها تهیه کرده، تنها معدودی ازفیلم‌ها هستندکه می‌توانند ادعای یك سینمای ملی و بومی واقعی داشته باشند. تا سال ۱۹۵٦ همه فیلم‌ها در جنوب هندوستان ساخته می‌شد و هنرپیشگان سیلانی بعنوان قهرمانان زن و مرد هندی که بزبان سیلانی صحبت می‌کردند، ظاهر می‌شدند.

این فیلم‌ها غالباً با زمان نمایشی درحدود سه ساعت، حداقل شامل ۱۲ ترانه، ۱۰ صحنه زدوخورد و ۵ صحنه رقص بودند و (بەسختی) در قالب فیلم‌های شدیداً ملودراماتیك قرار می‌گرفتند. این فیلم‌های کلیشه‌ای هنوز هم در هند تهیه میشوند. تنها اختلاف آن‌ها اینست که کلیشه‌های فیلم‌های سیلانی تا حدی دارای روحیه سیلانی است.

همراه با این فیلمها که خوراك، سینماها وبینندگان آن‌هاست، درحدود ۲۰فیلم درسیلان ساخته شده است که بیشتر جلب توجه می‌کند. از این تعداد، ۸ فیلم از تنها کارگردان سیلانی شناخته شده در جهان: «لسترجیمزپریس» است و از بقیه معدودی نیز شایسته توجه هستند. بطورمتوسط، تهیه‌کننده سیلانی برای ساختن‌فیلم خواستار ۲۵۰،۰۰۰ روپیه است. ولی فیلم باید مبلغ بیشتری را برگرداند تا بتوان ازآن سودی بدست آورد، واین بخاطر درصد پولی است که از طرف سرمایه‌گذار و کمپانی‌های پخش از درآمد فیلم کاسته میشود. علیرغم این موضوع، بعضی فیلم‌ها نیز درآمدی متجاوز از یك‌میلیون روپیه داشته‌اند.

در طول چند سال اخیر فعالیت‌هائی از طرف تهیه‌کنندگان برای بدست آوردن کمك دولت انجام‌شده‌است. هدف‌اصلی‌آن‌ها سه‌کمپانی بزرگ پخش است که غالباً در یك زمان هم سرمایه‌گذار، هم‌تهیه‌کننده، هم پخش‌کننده وهم نمایش‌دهنده‌فیلم‌ها هستند. این‌فعالیت‌ها به‌تأسیس «کمیته دولتی‌فیلم» منتهی شد که تصمیم برآن شد، وظیفه واردکردن و پخش تمام فیلم‌ها را درکشور بعهده گیرد. گرچه درحال حاضر این کار انجام نشده‌است، بااین‌حال‌این‌کمیته بتدریج اختیاروکنترل واردکردن موادخام فیلم ووسائل فیلمبرداری را بعهده می‌گیرد و انتظار میرود بزودی درزمینه‌کمك‌های مالی دست بعمل زند.

درهرحال بنظر می‌آیدکه چنین انحصاری ازطرف دولت‌کمی مضطرب‌کننده باشد. چراکه اگر «کمیته دولتی‌فیلم» به‌چنین موقعیتی برسد، بسیار بعید است، تهیه‌کنندگان که خود خواستار چنین‌کنترلی بودند، اساساً بتوانند سودی بدست آورند.

«سیلان» نزدیك به‌۳۵۰ سالن سینما دارد که غالباً فیلم‌های سیلانی وتامیلی (هند جنوبی) راکه ازهند به سیلان وارد شده، نمایش‌میدهند. ازطرفی سیلان، بازاری از فیلم‌های آمریکائی، انگلیسی وهندی وحد متوسط ۱۸ فیلم سیلانی است که در سال پخش می‌شود. درطول سال‌ها، تعدادی فیلم‌های خارجی در سیلان فیلمبرداری شده است. از جمله: «سرود سیلان» ۱۹٤۳ از: **بازیل رایت**، «**راه‌پیمائی فیل**» ۱۹۵٤، «**دشت ارغوانی**» ۱۹۵٤، «**پل‌رودخانه‌کوائی**» ۱۹۵٦ . در طول سال‌های اخیر چند فیلم تلویزیونی والت دیسنی و تعدادی فیلم از سریال سیزده قسمتی «پسر فیل‌بان» برای شبکه تلویزیونی بی. بی. سی در سیلان فیلمبرداری شده است. رویداد مهم سینمائی سال درسیلان، آغاز پروژه جدید یك فیلم انگلیسی‌زبان بنام «شاه خدا» است که ماجرای آن درباره یك چهره تاریخی چند قرن قبل سیلان است. این فیلم محصول مشترك سیلان و «تایگر فیلمز» یك کمپانی انگلیسی است، و تماماً در سیلان فیلمبرداری خواهد شد. این اولین‌باری است که گروه فیلمبرداری سیلانی مهمترین وظایف فنی یك فیلم خارجی را بعهده می‌گیرد . این‌فیلم بوسیله کارگردان سیلانی «پریس» و بصورت رنگی و «تاد. آ. او» فیلمبرداری میشود. انتظار میرود بسیاری از بازیگران سیلانی درنقش‌های اصلی‌آن ظاهرشوند.

نوشته : فلیپ‌کوری و آمارانات جی‌یاتی‌لاکا

از : *Film Giude 1974*



صحنه‌ای از «گنج» ساخته «لسترجیمز پرایس» که به «ساتیاجیت‌رای» سیلان شهرت دارد

دومین جشنواره و مطبوعات جهان

نقل از مجله : فیلم (چاپ انگلستان – مارس ۱۹۷٤)

نوشته : ژان یانگ

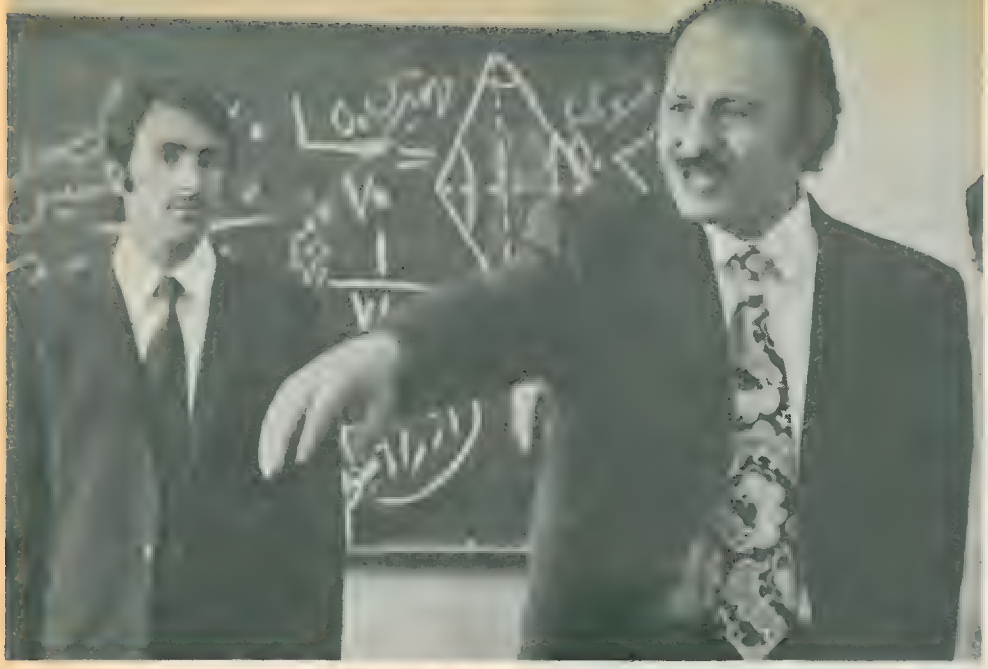
یك‌جشنوارهٔ فیلم ، یك‌جشنوارهٔ فیلم‌است‌و مهم نیست که در کجا برگزار میشود . تهران هم استثناء نیست . حتی از بسیاری جهات ، این رویدادی کاملاً ایرانی بود ــ هیچگونه کم‌وکسری در مهمان نوازی گرم و توجه سازمان دهندگان وجود نداشت . جشن فراوان بود . معرفی‌ها و نمایش‌های شب افتتاح در حضور ملکه و ضیافت‌های رسمی . درچه جای دیگری میتوان دریك روز فیلمهائی دید وسپس سفری کوتاه به اصفهان و تخت جمشید ــ مراکز فرهنگ ایرانی ــ کرد . و آنگاه شلوغی بود (که بمراتب درایران قابل‌توصیف‌تر است) ووفق دادن با اندازه‌ها و ازدحام تهران وعمل مخاطره‌آمیز عبور پیچ وواپیچ ازمیان ترافیك برای رسیدن به سئانس‌های فیلم‌ها ، چرا که سینماهای نمایش دهنده دور ازیکدیگر بودند . با بیش از یکصد فیلم درجشنوارهٔ امسال ، بدون ذکر یکصدوبیست‌وچند فیلم در بازار فیلم ، اگر تمام سینماها در زیر یك سقف می‌بود ؛ کیفیتی عملی‌تر وقدرشناسانه‌تر بوجود میآمد . لیکن از همهٔ این‌ها گذشته ، تهران هم بسیار شبیه دیگر جشنواره‌های پرقدر بین‌المللی بود ، با سهمیهٔ عادیش از هجوم تماشاگران ، آمدورفت‌های مشاهیر و روزنامه‌نگاران و تعداد بسیاری فیلم . علاوه بر بخش مسابقه با ۱۸ فیلم داستانی و یك بخش نسبتاً بزرگ اطلاعات ، دومرور بر آثار استادان بازنشستهٔ‌سینما ــ «رنه‌کلر» و «فرانك‌کاپرا» ــ تخصیص داده شده بود و بالاخره چشماندازی از سینمای آفریقا نیز وجود داشت . واگزیر از دیدن فیلم ها ، به سینماها رسیدن همیشه کار ساده‌ای نبود ، لااقل فرصت‌هائی کم‌نظیر برای ملاقات کارگردان‌ها و بحث دربارهٔ فیلم‌ها وجود داشت . تنها تأسف دراین است که هیچ نمایندگان بیش ازاین با هم محشور نشدند .

اصلاح ضروری در فیلمهای مسابقه

این دومین سال جشنوارهٔ تهران است با بیش از ٥۰ کشور شرکت کننده . به مثابهٔ یکی از چند رویداد مسابقه‌ای که از نظربین‌المللی به رسمیت شناخته شده ، این جشنواره بشکلی موجه به موقعیت خود می‌بالد و قصد دارد آنرا به همین سان نگاه دارد . درواقع جشنواره اقدامی در رد تلاش‌های مجارستان وبریتانیا برای دیکته کردن انتخاب فیلم‌ها ، از خود نشان داد . کشور مجارستان ، کارگردان‌مشهور «میکلوش یانچو» را ازهیأت داوران بیرون کشید ، چرا که هیچ فیلم مجارستانی برای مسابقه انتخاب نشده بود . درعین حال کمپانی «بریتیش لاین» **British Lion** پافشاری داشت که بشرطی میگذارد فیلم «حالا نگاه کن» (که قبلاً انتخاب شده بود) نشان داده شود که فیلم «مرد ترکه‌ای» **Wicker Man** که قبلاً دیده نشده بود ؛ برای مسابقه پذیرفته‌شود. و نتیجه این شد که فیلم وارد مسابقه نشود و احتمالاً یك جایزهٔ اصلی را هم از دست بدهد.

فیلمهای امیدوارکنندهٔ ایرانی

اگر برخی از فیلم‌های اروپائی نومید کننده بودند ، ایران خود ، تا آنجا که میتوانست ، دو اثر از جالب‌ترین فیلمهای جشنواره را تهیه کرد ــ «یك اتفاق ساده» و «مغول‌ها» ــ دوفیلم بلند قابل ملاحظه ، ودر عین حال کاملاً بی‌شباهت بهم و نیز نخستین فیلم‌های تازه‌واردین خوش‌آتیه ، سهراب شهید ثالث و پرویز کیمیاوی . من خود فیلم کمتر جاه‌طلبانهٔ **«یك اتفاق ساده»** را که برای کارگردان ۲۷ ساله‌اش ، جایزهٔ کارگردانی‌را به ارمغان آورد ؛ راضی‌کننده ترین این دواثر و نیز فیلم انتخابی‌ام در جشنواره یافتم . فیلم که حوادث‌اش در یك شهرك دورافتادهٔ نیمه ویران در کنار دریای مازندران میگذرد ، به سادگی وبه گونه‌ای واقع‌گرایانه ، زندگی روزانهٔ یك شاگرد مدرسهٔ ده ساله را که





بالا : یك اتفاق ساده
پائین : مغولها

خانواده‌اش در فقر زندگی می‌کنند و پدرش درآمد روزانهٔ را با تلاش از ماهیگیری قاچاق بدست می‌آورد؛ تصویر می‌کند. شهید ثالث نشان میدهد که زندگی برای پسربچه، مجموعه‌ایست‌ازفعالیت‌ها ونه‌چیزی‌خارق‌العاده. تنها یك دور تسلسلی بی‌پایان روزانه ـ به دردسر افتادن در مدرسه، جمع‌آوری و فروش صید روزانه، تحویل پولهائی را که گرفته به پدرش در یك مشروب‌فروشی محلی، سپس رفتن به خانه به نزد مادر بیمارش، خوردن شامی اندك و خوابیدن ـ درواقع تمامی این‌ها بدون ارتباطی شفاهی (بدون حرف زدن) انجام داده میشود. زندگی‌ای که به همان اندازه کسالت‌بار است، خشن هم هست و اجباراً پسربچه را بسوی بلوغی نا بهنگام سوق داده است و همچنین به پذیرشی بی‌فکرانه‌ازموقعیتش. درواقع وقتی واقعه‌ای مهم ـ چون مرگ مادرش ـ رخ میدهد، الگوی زندگیش را تغییر نمیدهد، چرا که فیلم پیامی دارد ناسازشگرانه: عدم امکان و توانائی فقرا در تغییر دادن وظایف اجباری روزانه‌اشان، یعنی تمامی آنچه که زندگی آنها را تشکیل میدهد. بی‌تردید تصویری سرد عرضه میشود، لیکن در برخی صحنه‌های خیلی انسانی ـ بویژه در مدرسه ـ تسکین و آرامشی سبکبارانه هم وجود دارد. پسربچه، چندان هم با استعداد نیست؛ تکالیفش را به خوبی انجام نمیدهد واز مدرسه متنفر است. این امر به گونه‌ای همدردانه از طریق نماهائی از او که پیوسته از پنجرهٔ کلاس درس بیرون را نگاه می‌کند، درحالی که پشت سرش، معلم مشغول نوشتن تمرین‌های بی‌معنائی روی‌تختهٔ سیاه است؛ القاء میشود. وقتی نمیتواند به سئوال بازرس مدرسه پاسخ گوید، به دفتر مدیر فرستاده میشود. جائی که مدیر بطور عمدی، در حالیکه به آهستگی و با دقت عینکش را پاك می‌کند؛ زجر و ناراحتی پسربچه ومادرش را باطولانی‌تر کردن انتظار و حالت دلواپسی؛ افزایش میدهد.

از نظر سبك، شهید ثالث زندگی پسربچه را به دقت و با شیوه‌ای تقریباً مستندگونه زیر نظردارد. بعلاوه استفاده از مردم محلی‌شهرك، حالت و کیفیتی مستند به فیلم میدهد. کارهای پسربچه تکان‌دهنده است و در القای تنهائی او مؤثر. فیلمبرداری بطور کلی دارای نوعی سادگی غنائی خاص خود است و شهید ثالث رنگهای‌مات وتیرهٔ خاکستری‌ها و بژ (نخودی) محلی را ضبط می‌کند. شهید ثالث برای‌تشدید حس یکنواختی، از تکرار استفاده می‌کند. قسمتی برجسته و قابل ملاحظه که پیوسته نماهای مختلف تکرار میشود، قسمتی است‌که پسربچه درساحل به‌تماشای پدرش‌که به‌آهستگی باقایق درحال مراجعت ازدریاست، ایستاده است. این‌قسمت بوضوح، مبارزهٔ آنهارا برای بدست آوردن روزی ازدریا، بدون‌نیازبه‌گفتار، خلاصه می‌کند. «یك اتفاق ساده» اگرچه گهگاه ساده و طبیعی است، تصویری راستین ازواقعیت و نیز تفسیری مضطرب‌کننده دربارهٔ جامعه‌است.

***

در مقایسه، فیلم «مغول‌ها» ساختهٔ‌پرویز کیمیاوی، یك کارگردان معروف تلویزیون، دربرخوردش با تماشاچی خیلی پیچیده است و حالتی خاص دارد. کیمیاوی که فیلمش، جایزهٔ مخصوص داوران را بدست آورد یك نوگرا (مُدرنیست) است و به همان اندازه علاقمند به بررسی وکشف امکانات وسیله است که علاقمند به اظهار نظر و تفسیر دربارهٔ جامعهٔ. در «مغول‌ها» موفق میشود هردوی این‌هارا به شیوه‌ای کاملاً‌غیرمعمولی‌بکارگیرد. فیلم، یورش مغول‌ها به ایران را به عنوان استعاره‌ای برای «یورش» امروزی تلویزیون مورد استفاده قرار می‌دهد و با مقایسهٔ بین این اندیشه‌های دوگانه، فیلم «مغول‌ها»انتقاد اجتماعی خیلی‌تلویحی‌ومسائل‌تأثیرات تلویزیون برجامعهٔ سنتی ایرانی را شامل میشود. درعین حال، کیمیاوی ماهیت سینمارا به شیوه‌ای تا اندازه‌ای «گوداری» مورد سؤال قرار قرار می‌دهد و بنظر میرسد که بر تضادهای بین حقیقت و توهم ـ هم در سینما و هم در تلویزیون ـ اشاره‌ای ضمنی دارد. اگر این

اظهار نظر درهم وبرهم و شلوغ بنظر میرسد، بدین خاطراست که خود کارگردان هم از پاسخ‌ها مطمئن نیست واحتمالاً بدین خاطر که او از خودش در فیلم بسیار مایه گذاشته است ، حتی تا حد بازی‌کردن نقش کارگردان سؤال‌کنندهٔ تلویزیون ــ آری ، این هم هست .

فیلم «مغول‌ها» ، ازداستان‌گوئی سنتی چشم می‌پوشد . الحاق و پیوندی دائمی بین واقعیت (در رنگهای سیاه و سفید) وتخیل (بصورت رنگی) و ترکیبی دائمی از هردوی این‌ها وجود دارد . بخش‌های رنگی رؤیای فیلم از این نظر ، مؤثرتر است وبه مثابهٔ یك هسته و مغز واقعی فیلم ، عمل می‌کند . بدین ترتیب ، کارگردان تلویزیون را با گروه مغول‌هایش دربیابان می‌بینیم که برای نخستین‌بار با سینما و ماهیت غریب موقعیت آن روبرو میشوند؛ این امر به‌گونه‌ای سوررئالیستی نمایش داده میشود . آنها آنتن‌های کاشته شده در شن را ازجا می‌کنند ، با دروازه‌ای عظیم و دورافتاده با نام «گودار» بر زنگ آن‌روبرو میشوند ؛ ودرتمام اوقات بحث این است‌که : «سینما چیست» ؟ شیوه بسیار ساده است . لیکن بهترین قسمت فیلم ، معرفی تلویزیون به یك روستای نمونه و معمولی کویر است ، چراکه کارگردان اظهار نظری مشغول‌کننده ودرعین حال جدی دربارهٔ تأثیر تلویزیون روی‌جوامعی – مثل این‌ها – بعمل می‌آورد . یك لحظه ، وسائل و شیوه‌های سنتی ارتباط را می‌بینیم ــ درویشی که با استفاده از تصاویر روی پرده ، تعلیم می‌دهد ــ سپس هیولای قرن بیستم را می‌بینیم که روستائیان با حالتی حاکی‌ازسرگرمی متظاهرانه به آن نگاه می‌کنند (آنها از خطوط منحنی الکتریکی و درهم و برهمی آن خشنودترند تا ازبرنامه‌ای پیرامون درختکاری ؛ آنها درخت میخواهند نه برنامه) . فیلم روی نشانی از ابهام و یا شاید شکست ، همچنانکه کارگردان خواب می‌بیند که سرش بوسیلهٔ گیوتین یك دکل تلویزیون در بیابان قطع می‌شود ؛ پایان می‌یابد .

کیمیاوی در سراسر فیلم ، بطورموازی از سمبول‌ها و استعاره‌ها به شیوه‌ای تخیلی استفاده می‌کند و از یك فیلمبرداری تماشائی وجالب نیز بهرهٔ کامل می‌گیرد ــ بویژه در سکانس‌های بیابان و کویر ــ باوجود این ، اندیشه‌های خیلی فاضلانه در آنسوی فیلم ، به طریقی آنرا تحلیل می‌برد و از ارزش واقعی آن می‌کاهد و عناصر بطور کلی‌متفاوت، فاقد ارتباطی کلی است . بویژهٔ سکانس سوررئال ، با اشاراتش به گودار تا اندازه‌ای آگاهانه است و دخالت فیلمساز ، گهگاه خشك و رسمی . گرچه چیزی که کیمیاوی نشان میدهد ، احساس زیبائی از طنز است ؛ بویژه





دوصحنه ازفیلم «لاکی لوچیانو»

در بررسی روستائیان و مغول‌ها . تمامی این‌ها، بداهه سازی شده است . قسمت‌های کوچك بسیار جالبی از مغول‌ها وجود دارد که شکایت دارند که کارگردان به آنها برای بازی در فیلمش ، پولی نپرداخته است. گرچه «مغول‌ها» جاه‌طلبانه است ، با این همه گامی است مهم به جلو درسینمای ایران بویژه درتوانائی‌اش‌برای پیش کشیدن گذشته به منظور مطرح کردن سئوالاتی‌دربارهٔ زمان حال . «موج نو»ی ایران که با فیلم «گاو» ساختهٔ مهرجوئی شروع شد ، اینك بطور قطعی جنبشی است هنری که به آن چشم باید دوخت .

لاکی لوچیانو

هدف اعلام شدهٔ جشنواره عبارت است از تشویق «بشردوستی در هنر فیلم» و این شعار با حسن نیت ، در يك کنفرانس مطبوعاتی بوسیلهٔ «فرانك کاپرا» ، عضو هیأت داوران‌که خود یکی از بزرگترین بشردوستان سینماست ، براین امر صحه گذاشته شد . بسیاری ازفیلم‌های شرکت‌کننده در جشنواره مضمون‌هائی داشتند که بوضوح با این خط مشی هماهنگ بود ، لیکن من موفق نشدم هیچگونه بشردوستی را در فیلم «لاکی لوچیانو» ساختهٔ «فرانچسکو روزی» برندهٔ جایزهٔ بزرگ به مفهوم مطلق برای بهترین فیلم‌که پس از فیلم‌قوی‌ومؤثرش «حادثهٔ ماتئی» Mattei Affair نوعی تنزل بود؛ تشخیص دهم . «فرانچسکو روزی»این‌بار با شیوهٔ خاص مستند دراماتیزه شده‌اش ، «لاکی لوچیانو» گانگستر معروف مواد مخدر از اهالی سیسل و ازرؤسای مافیا را که در ۱۹۴۶ بعنوان عنصری نامطلوب از امریکا تبعید شد ؛ بررسی می‌کند . «فرانچسکوروزی» زندگی «لاکی لوچیانو» را ازرمان تبعید تا هنگام مرگش دراثر حملهٔ قلبی در شهر ناپل - ۱۶ سال بعد - بازسازی می‌کند وتلاش‌های ادارهٔ مبارزه با مواد مخدر ــ بویژه کارآگاه «چارلز سیراگوسا» ــ را برای محکوم کردن او بعنوان عنصر مرکزی يك باند وسیع بین‌المللی قاچاق مواد مخدر ، نشان میدهد . گرچه «لوچیانو» افسون کننده بود، دربارهٔ او خیلی کم می‌دانند و مقدار درگیری واقعی‌اش درداخذی و قاچاق مواد مخدر، هرگز بطور قاطعی ثابت نشده است و «فرانچسکو روزی» نیز هرگز ازحقیقت منحرف نمیشود ، آنقدر که اسطورهٔ لوچیانو به گونه‌ای رضایت‌بخش توضیح داده نمیشود . چیزی‌که در فیلم ظاهر میشود ، شخصیتی است نجیب و آرام و تا اندازه‌ای محزون ، تبعید شده ، حساس درمورد مسابقات اسب‌دوانی و پذیرائی‌از دوستانش و با وجود این‌ها دراجتناب ازمتقاعد کردن و توانائی برای برانگیختن ستایش ساده‌لوحانهٔ توده ، ــ هم در آمریکا و هم در زادگاهش ــ زیرك است . «چارلز سیراگوسا» مأمور اصلی‌ادارهٔ مواد مخدر (که نقش‌او بوسیلهٔ خود کارآگاه بازی می‌شود) تمام وسائل‌ممکن را برای بدام انداختن لوچیانو بکار می‌گیرد. درضمن از خدمات گانگستر خرده‌پائی چون «جین جیانتی» (که با حالتی **شدیداً** واقعی توسط «راد استایگر» بازی شده) که سرنوشتش به پایان زشتی می‌انجامد ، سود می‌جوید. برای نیل به بازسازی ارزشمند رئالیستی (واقع‌گرایانه) و هوشمندانهٔ هرچه بیشتر، فرانچسکو روزی برتمامی حقایق دردسترس مربوط به لوچیانو وزمینه سیاسی واجتماعی زمان ، تکیه دارد و ازآنها برداشت می‌کند واین دو را با دراماتیزه (نمایشی) کردن این شخص و شخصیت‌های معروف محیط واطرافش درهم می‌آمیزد . حاصل ، فیلمی است بدون پایان‌که نتیجه‌ای نهائی بعمل نمی‌آورد . اشارات‌سیاسی فراوان است و شامل بحث و مجادله‌ای داغ در سازمان ملل متحد دربارهٔ مشکل قاچاق مواد مخدر می‌شود و يك سكانس طولانی نشان میدهد که چگونه رؤسای مافیا به تدریج ، به مقامات ومدارج قدرت در ناپل ــ طی اشغال نظامی بعداز جنگ ــ دست می‌یابند .

قدرت‌های بی‌تردید فیلم به گونه‌ای عالی دربازی کنترل شدهٔ «جیان ماریا ولونته» به نقش «لاکی لوچیانو» و همچنین در ادراك صمیمانهٔ «فرانچسکو روزی» اززمان و دورهٔ خاص زندگی او ، و تنظیم صحنه‌های فردی قرار دارد . بویژه ، صحنهٔ شام وداع برای «لوچیانو»بوسیلهٔ دوستان‌مافیائی‌اش، مراجعتش به روستای زادگاهش در سیسیل ، جائی‌که از او مثل يك رئیس دولت استقبال میشود و صحنه‌های آغاز ، کشتارهای دسته‌های دزدان‌که با آزاد شدن لوچیانواززندان –برش درخود – (اینترکات) میشود؛ خبرنگاران مطبوعات‌ومردم که «لوچیانو» را دوره می‌کنند همچنانکه‌پیش از تبعیدش‌وارد باراندار می‌شود ؛ همگی مؤثر هستند . بهرحال فیلم فاقد وحدت و ربط کلی فیلم «حادثهٔ ماتئی» است . اگرچه«فرانچسکو روزی» کمتر به روان‌شناسی‌گانگسترها علاقمند است تا به اهمیت‌اجتماعی، سیاسی وتاریخی‌اش؛ این فیلم بیش از اندازه گیج‌کننده و تکه‌پاره است تا بطور مؤثری این امررا برساند . تغییر مکان دادن دائمی‌اش از ایتالیا به فرانسه و نیویورك طی زمانی که ۱۶ سال طول‌می‌کشد، همراه با اشارات سیاسی بسیاری که مبهم است، همه فیلم را از واقعیتی که روزی درجستجوی آن است ، دور می‌کند . تصویر «چارلز سیراگوسا» ازخودش آگاهانه‌است‌وگفتگوهایش خشك و رسمی . بعلاوه تغییر دائمی از زبان انگلیسی به زبان ایتالیائی هم کمکی به فیلم نمی‌کند .

مافیا – ایالات متحده امریکا – پائین شهر

فیلمهای مافیائی آشکارا هنوز هم مورد توجه و علاقه هستند ، لیکن تفاوت بزرگی‌است بین پرداخت «فرانچسکو روزی» از يك آریستوکرات مافیا و ارائه برش قابل توجه «مارتین سکورسز» از زندگی حاشیه‌ای مافیائی‌های پست‌درجه‌تر در محلهٔ «ایتالیای کوچك» در نیویورك . فیلم «پائین شهر» که با بودجهٔ مختصری درامریکا ساخته شده ، فیلمی است بسیار سریع ، پرسروصدا و خشن که جامعه‌ای را بطور مساوی ، درحالت انفجاری و شدیدش ، آینه‌وار نشان می‌دهد. اگرچه فیلم –بهرحال – دارای نوعی داستان است ؛ نخستین نیمهٔ فیلم بیشتر از يك معرفی دراماتیزه‌شدهٔ نمایشی‌است از «ایتالیای‌کوچك» از طریق شخصیت‌های اصلی فیلم ومکان‌هائی که پاتوق آنهاست . برای «چارلی» (هاروی کیتال) مثل هرکس دیگری در «ایتالیای کوچك» خرده تبهکاری ، شیوهٔ زندگی است که درآن بدنیا آمده و بطور کاملاً طبیعی‌آنرا پذیرا شده است . ممکن است روزی رستورانی‌را که عمویش «دراختیار گرفته» اداره کند ، اما اینك دلش را خوش کرده است به اینکه با حقه‌بازی چند دلاری باج بگیرد . اوشیك‌پوش است با لباسهای پرزرق و برق ، خوش‌صحبت است و جوانیست خوب و قابل اعتماد که از دوستانش مواظبت می‌کند . «جانی» (رابرت دی نیرو) ــ از سوی دیگر ــ به‌گونه‌ای ناراحت‌کننده ، آدمی است غیرمسئول ، دلقك وبی‌پول که دائماً برای قرض‌هایش تحت‌تعقیب است . آدمی است بی‌ملاحظه و از روز تولد بازنده و بدشانس . دوستی میان این دو نفر بر پایهٔ اتکای متقابل‌آنهاست به‌همدیگر–«جانی» بر «چارلی» بخاطر پول وحفاظتش و«چارلی» بر «جانی» به منظور وسیلهٔ آرامش بخشیدن به وجدان کاتولیکی‌اش – .

وبرهمین پایه‌است‌که «مارتین سکورسز» داستانی جالب و خشن مربوط به کینه‌ای قدیمی علیه «جانی» وانتقام‌گانگستر خرده‌پا را بهم پیوند می‌زند . بهرحال تأثیر واقعی فیلم در شیوه‌ایست که فضای «ایتالیای کوچك»را ضبط می‌کند . واقع‌گرائی «مارتین سکورسز» ، يك واقع‌گرائی مشاهده‌ای نیست ، این نوعی واقع‌گرائی شرکت کننده است . دوربین دائماً





در حرکت است ، دنبال می‌کند ، از زوایای غیرعادی استفاده می‌کند و به شیوه‌ای ناآرام به کشف و بررسی شخصیت‌ها می‌پردازد . اگر چه این امر گاه موجب خشم میشود ، لیکن شخص را درآکسیون بیشتر درگیر می‌کند . قسمت اعظم فیلم درشب و یادر مکان‌های‌تاریك با نورپردازی مصنوعی ــ «بار»ها ، باشگاههای بیلیارد ، خیابان‌های‌کثیف ــ رخ می‌دهد وبر این اشاره دارد که دنیای آنها ، خیلی مقید و محدود شده است . یك حالت ایتالیائی شدیددر تأکید روی مذهب و اپرا وجود دارد ــ فیلم با مراسم جشن یك‌روز مقدس آغاز میشود ــ که از محیط وفضای رستوران‌های کوچك دودآلود بیرون می‌آید . تصاویر فیلم گاه عجیب و غریب و همواره تکان دهنده و مؤثراست . بهره گیری از گفتگوی فی‌البداهه (غالباً آنقدر زیاد و نا آشناکه غیر قابل‌درك است) ، با تبختر گام برداشتن ، ناآگاهانه بطورکاملی شخصیت‌ها را ضبط می‌کند . همچنان که سکانس‌هائی مثل سکانس زدوخورد عالی ونیمه جدی در باشگاه بیلیارد بین «چارلی» و دوستانش ، چنین‌است بهرحال ، عیب فیلم «پائین شهر» دراین است که نمی‌تواند تصمیم بگیرد که چه بگوید . ریتم فیلم دائماً در تغییر است و امیدوار بودن محو میشود ، در نیمهٔ بعدی فیلم ساختمان و شکل داستانی ، حالتی قطعی بخود می‌گیرد و از آن پس از یك مستند واقع‌گرایانهٔ نمایشی شده بهٔ چیزی که تقریباً یك فیلم حادثه‌ای گانگستری با پایانی خشن مافیائی است ، تغییر می‌کند . اگر چه هردوی اینها به شیوهٔ خودشان جالب هستند ، لیکن این دوعامل میتوانست بهترکامَل شوند . با این همه ، همینطور هم که هست ، فیلمی نیست که زود از یادها برود .

***

همهٔ فیلمها مثل «پائین شهر» کوبنده نبود. ولی‌فیلمی‌مثل «**عروس**» (کارگردان: لطفی آکاد ــ یك ملودرام ترکی ــ بی‌تأثیر نبود و واکنشی قابل ملاحظه را درمیان تماشاگران باعث شد . تماشاگر بغل‌دستی من بدون‌شرمساری گریست . فیلم داستان پسربچهٔ کوچکی است‌که به یك عمل جراحی پرخرج برای زنده ماندن نیاز دارد . تعصب مذهبی و حرص مادی‌خانواده باعث میشود که به عمل جراحی رضایت ندهند ودر نتیجه فیلم بـه پایان سخت ودردناکش میرسد . اگرچه با معیارهای غربی ، این‌فیلمی است بسیار خام وساده ؛ لیکن «عروس» ازآن جهت که در استفاده از ارزش‌های نمونهٔزندگی ترکی و نشان دادن صریح تأثیرات فاسدکنندهٔ شهر بزرگ برارزش‌های انسانی ، موفقیت دارد فیلمی می‌نماید جالب توجـه . خانواده در استانبول مستقر میشود ، دائماً می‌کوشد کـه

کسب‌وکار و موقعیتش را بهتر کند ، همسر جوان که به تازگی از روستا به شهر آمده است — ظاهراً مخالف عقاید معمول — تأثیرات اهریمنی شهر (روی خانواده‌اش) ونیز مزیت‌های آن (بیمارستانها ، مشاغل وغیره) را تشخیص می‌دهد . اوست که با تعصب مذهبی و تسلط سنتی مردان خانواده — وقتی که از نجات پسرش عاجز میشود — مبارزه می‌کند ، رهایشان می‌کند و درکارخانه‌ای بکار مشغول میشود . «هولا کوسی جیب» که نقش همسر را به‌گونه‌ای تحسین برانگیز بازی می‌کند ، اهمیت نقش خودرا در زنان ترکیه درموقعیت‌های فرونشانی وتعدی مشابه تشخیص می‌دهد ؛ به این ترتیب «عروس» شایدنخستین نمونهٔ فیلم از جنبش آزادی زنان باشد که از ترکیه صادر می‌شود .

***

رابطهٔ «مادر — پسر» بطورقابل‌توجه‌تری در فیلم ژاپنی **«زمان دریاد»** — نخستین فیلم بلند داستانی است که توسط«توشیرو ناروشیما» (قبلاً مدیر فیلمبرداری بوده) ساخته شده است . این فیلم اثری بطور غریب مؤثر وگاه نامتعادل است ؛ دربارهٔ مردی درسال‌های ابتدای چهل‌سالگی که به جزیرهٔ توفان‌خیز دوران جوانی و کودکی‌اش برمی‌گردد تا دیگرباره مرگ مادرش را درآنجا و همچنین کودکی از دست رفته‌اش را درخاطر زنده کند . همانطوری که باید انتظار داشت ، فیلمبرداری فوق‌العاده دیدنی است ؛ محیط و رنگهای جزیره بطور کامل با آب و آسمان نشان داده میشود ؛ گرچه چنین بنظر میرسد که پافشاری برلانگ‌شات‌ (نمای دور)هائی ازگل‌ها به منظور آشنا کردن‌تماشاگران باطبیعت ژاپن ، بیشترازوحدت فیلم ، مورد نظر بوده است . کمپوزیسیون (ترکیب‌بندی) های تکان دهنده بسیاری وجود دارد ، برجسته‌ترین آنها ، رقص امپرسیونیستی «ماه اوت» است . دراین‌جا ، مادر در حالِ مرگِ «مینورو» بالای پرتگاه کنار دریا ، مقابل آسمانی عمیق و آبی‌رنگ می‌رقصد و محیط به تدریج ظاهر یك تأترکابوکی را بخود می‌گیرد . کارگردان ، رابطهٔ بین مادر و پسر را با احتیاطی کنترل شده اداره می‌کند و بر تفاهم روحانی بین آنها اشاره‌ای تلویحی دارد بطوری که مرگ مادر را هم تحت‌الشعاع قرار می‌دهد . لیکن فیلم ، گاه بخاطر حضور «مینورو»ی بزرگسال در حال تماشای«خودِ» جوان‌ترش ، لطمه می‌بیند . این ، معارضه‌ای

بالا : صحنه‌ای ازپائین شهر
پائین: هنگام فیلمبرداری صحنه‌ای ازفیلم «زمان دریاد»

پرزحمت و تا اندازه‌ای بی‌لطف بنظر می‌آید. اگرچه فیلم سرعتش با حالتی شاعرانه تنظیم شده ، لیکن خیلی طولانی است و گاه به سانتی‌مانتالیسم درمی‌غلتد . تصویر پسربچه واقع‌گرایانه است و با تأثیراتی همدردانه همراه شده — مثل ناتوانی‌اش برای بیدار ماندن در طی مراسم ، پس از مرگ مادرش — بهرحال نمایش مادر با حُزن و غمگینی آرامش درخاطر باقی می‌ماند .

***

بخاطر طرز رفتار «بریتیش لاین» فقط یك فیلم انتخابی از انگلستان — اقتباس مهربانانهٔ «آنتونی سیمونز» از کتاب خودش بنام **«خوش بین‌ها»** — بود که برای «پیتر سلرز» موفقیتی پر سروصدا بهمراه داشت و جایزهٔ بهترین بازیگر را نصیب اوکرد .

***

دو فیلم تجارتی دیگر ، در خور تذکری گذرا هستند . نخستین فیلمی است از بلژیك بنام **«کانون گرم خانواده»** (Home, Sweet Home) ساختهٔ **« بنوالامی»** . یك کمدی لذت‌آور اما نامتعادل دربارهٔ تلاش‌های ساکنان آسایشگاه سالخوردگان برای کسب‌اختیاراتی بیشتر وبرانداختن رژیم پرقدرتی که آنرا اداره می‌کند . نیمه نخستین فیلم ، عالی است و بصورت ساده‌ای ساکنان سالخورده وقسمت‌های کار این محل را بدون تصنع ، نشان می‌دهد . لیکن آنگاه فیلم از این حالت درمی‌آید . ابتدا بصورت نمایش خنده‌آوری جلوه می‌کند و آنگاه به‌مرحله تراژیکی میرسد که کاملاً غیر ضروری است (جائی که یکی از عزیزان سالخورده در مبارزه ، کشته میشود) وسرانجام بشکل یك کمدی «فارس» پایان می‌پذیرد . انتقادی کنایه‌آمیز و اجتماعی وجود دارد و بر هریك از شخصیت‌ها ازطریق جزئیات و ریزه‌کاری‌ها تأکید می‌شود .

***

فیلم‌دیگر**«ترزای دزد»** ساخته **«کارلودی پالما»** است‌که با موفقیت روبرو نمیشود — جائی که فیلم **«خوش‌بین‌ها»** موفق شد — این فیلم بطور کسل‌کننده‌ای درهجونامه‌اش دربارهٔ فاجعهٔ فقر بصورت سانتی‌مانتال درمی‌آید و با **«مونیکا ویتی»** — ازمیان تمامی مردم — در یك‌تیمارستان، فیلم به پایان میرسد . **«کارلودی پالما»** بایستی از کمدی جدا نمی‌شد، چرا که آشکارا هنر اوست ، نتیجه نهائی درهم وبرهم است و درهدایت وکارگردانی کمبودی بچشم میخورد . طبق‌معمول ارائه وکار«مونیکاویتی» چشم‌گیر است . او در نقش «ترزا» — دزد و فاحشه‌ای خرده‌پا — تقریباً حالتی از اراذل و اوباش را دارد ؛ لیکن استعدادش در کمدی است‌که درفیلم گاه وبیگاه خودنمائی می‌کند ؛ بویژه در سکانس طولانی سینمای محلی ؛ جائی که با همکار و شریکش ، کیف‌های طعمه‌های عاشق پیشه‌اشان را از جیبشان درمی‌آورند که البته او (ترزا) بیش از اندازه مجذوب فیلم می‌شود و از کارش غافل می‌ماند !

***

فیلم‌های انتخابی از کانادا بروشنی مایهٔ دلخوری بود — لااقل تا اندازه‌ای به خاطر فقدان‌زیرنویس— زبان فرانسهٔ کانادائی، پیچیده است . حتی به من گفته شد که این زبان برای فرانسوی‌ها هم کاملاً قابل درك نیست ؛ بنابراین نمیدانم ایرانی‌ها چگونه برداشتی ازآن کردند ؟ و درنتیجه درك فیلم خنده‌دار سطح پائین **«تن‌های بهشتی»** ساختهٔ «ژیل کارل» کاملاً غیر ممکن بود .

آخرین فیلم **« کلود ژوترا »** را بنام **«کاموراسکا»** می‌بینیم‌با شرکت«ژنویو بوژلد» درنقش یك زن بی‌عاطفهٔ قرن نوزدهم (که‌برای بدست آوردن خواسته‌هایش از هیچ کاری مضایقه نمی‌کند) که این نگاهی‌ست به گذشته و همچنین به زندگیش؛ میشد این فیلم را ساده‌تر دنبال کرد ولی با روال جاریش فیلم را تا اندازه‌ای یکنواخت کرده و رویهمرفته تمامی تحرك و انگیزهٔ دراماتیکی (نمایشی) قربانی تداوم خسته‌کنندهٔ کلوزآپ‌های صورت الیزابت —که بطور بسیار جالبی نشان دهندهٔ حالات روانی اوست — می‌شود . وقتی که «ژوترا» از جزئیات بهره می‌گیرد ، موفق است ودریغ‌که از این پیش‌تر نمی‌رود تا نوسانات و طغیان‌های درونی«بوژولد»را القاء‌کند . صحنه‌ها —بویژه چشم‌اندازهای برفی — بطور کسالت‌آوری سرد است و احساس برانگیزاننده و واقعی فیلم ، بی‌آلایشی اثر است که تا اندازه‌ای جبران کمبودهای دیگر را می‌کند .

***

فیلم دیگری که دربرآوردن انتظارات قبلی ناموفق بود ، **«ژوانا ، زن فرانسوی»** ساختهٔ «کارلوس دیه گوس» برزیلی بود با شرکت «ژان مورو» . این فیلم تمثیلی است اخلاقی و غریب از دههٔ ۱۹۳۰ دربارهٔ تجزیه و فروریزی یك خانوادهٔ صاحب مزارع نیشکر که حریف تهدید خارجی و ترقی نمیشود و ناتوانی ذاتی‌اش از طریق زنای با محارم نشان داده میشود . اگرچه مأمور واقعی ویرانی «ژان مورو» است که ورودش باعث تسریع جدائی و اضمحلال میگردد .

فیلم می‌توانست بطور قابل بحثی بعنوان استعاره‌ای از خود برزیل تلقی شود ؛ **ژان مورو** شاید نمایشگر غرب‌زدگی است و نیز

«پی‌یر گاردن» درحالی که در زمینه درکمین نشسته است . لیکن علیرغم یك یا دو صحنهٔ قابل ملاحظه ــ گودبای پارتی کـه حالت عشوه‌گرانهٔ مناسب ژان مورو را داراست و منظرهٔ انبوه مزارع نیشکر ــ فیلم دریك‌نواختی سمبولیسم خام فرو میرود ؛ مثلاً پسردیوانه‌ای که محصول زنا با محارم است ودر کلبه‌ای در باغ زنجیر شده و ضجه و ناله می‌کند .

***

البته جشنواره شامل فیلم‌هائی بود که در کشورهای اروپائی قبلاً نشان داده شده بود ؛ مثل «سربلند» ، «ساندر» و فیلم شدیداً تحسین شدهٔ رومانی به نام «عروسی سرد» و بررسی مستند «برت هانسترا» دربارهٔ شباهت‌های میان انسان و حیوان بنام «انسان وحیوان» .

مرورهائی هم بود . بسیاری ازفیلمهای آفریقائی ــ مثل فیلم عالی «حوالهٔ پستی» از سنگال که قبلاً در برخی‌کشورهای اروپائـی نمایش داده شده بود .

نتوانستم‌دربرابرفیلمِ«یك شب اتفاق افتاد» ساختهٔ «فرانك کاپرا» که هنوز هم به همان اندازهٔ فیلمهای ساخته شدهٔ امروزی خـوب است ؛ مقاومت کنم .

***

وسرانجام ــ به یادداشتی غم‌انگیز برای پایان مقال میرسم دربارهٔ آخرین فیلم «آلبر لاموریس» قبل ازآنکه بمیرد . این فیلم در ایران برای وزارت فرهنگ وهنر ساخته شده بود . لاموریس ، فیلم را تکمیل‌کرد ، از او درخواست تجدید نظرهائی در فیلم شد و او درحالی که مشغول فیلمبرداری قسمت هـای اضافی بود ، بدرود زندگی گفت . بهر حال ، آنچه‌باقی‌مانده برداشت‌غنائی وبطورفوق‌العاده‌ای زیباو شخصی اوست از ایران بنام «باد صبا» ــ دوربین ، یك باد صحرائی‌خیالی راتقلیدمی‌کند و بر فراز کشور با سهولت و افسون می‌وزد . فیلمبرداری (که با هلیکوپتر انجام گرفته) بسیار جالب‌است : توفان شن ، کوههای‌سوزنده، آسمان منعکس شده در شالیزارهای پر ازآب ، پالایشگاه نفت و قبیله‌ای خانه‌بدوش . تمامی عناصر ایران ، آتش ، بیابان ، دریا وتمدن باستانی‌اش با نیروی بصری فوق‌العاده‌ای بهم جوش میخورند ، این نمونه‌ای است ازیکی‌از بی‌نظیرترین فیلمهای «سفری» که تاکنون‌ساخته شده‌است .

متأسفانه پایان فیلم اندکـی روشن‌بینانه است و بهرحال فیلمی‌ست ــ در زمان حال ــ غیر قابل دسترس . به این امید کـه ایران تصمیم بگیرد این فیلم را بدون اضافاتی کـه لاموریس قادر به تکمیلش نشد ؛ بطور عمومی نشان بدهد .

● تمام

SIGHT AND SOUND

نقل‌از : سایت اند ساوند بهار ۱۹۷٤

نوشتهٔ : دیوید ویلسون

همهٔ جشنواره‌ها منتقدین‌را جهت استفاده ازفرصت سفر برای‌تماشای دیدنی‌های یك مملکت دعوت نمی‌کنند : مسجدهای اصفهان ، چادرهای سلطنتی درتخت جمشید («سیسیل ب دومیل» هرگز چنین دکور حماسی باعظمتی نساخت) ، ضیافت‌های شبانه درخور یك ملکه (ودر حضور ملکه) . جشنوارهٔ تهران در دومین سال خود ، باافتخار خواستار شناخته‌شدن بود، آنهم نه‌به‌مثابهٔ مرحلهٔ تماشائی دیگری درشبکهٔ بین‌المللی ، بل به‌عنوان جاذبه‌ای چهار ستاره (درجه یك) . واگر رقاصه‌ای درضیافتی ، بخاطر روزهای خوش گذشته ، باهیجان‌کمتری از «آن میلر» رقصید ؛ این همه‌را میتوان بخشی ازیك سیرك دانست . فستیوال تهران ، ــ سازمـان یافته‌تر ومنظم‌تر ازسال افتتاحش ــ باکوشش‌هایش‌خود را به‌عنوان شهر «کان» خاور میانه تثبیت‌کرد؛ ازجمله درنشان‌دادن فیلم‌ها درتمام ساعات ودر شهری به‌آن‌گستردگی .

فیلمهای بزرگ‌هم به‌فستیوال دعوت شده بود . گرچه برخی ازآنها («ساندر» که در مسابقه بود و «فریادها ونجواها» فیلم پایان جشنواره) پس‌از نمایش‌های قبلی‌اشان ، کمی کهنه وتکراری بنظر میرسیدند . جایزهٔ بزرگ به فیلمی جـدید ــ «لاکی لوچیانو» ساختهٔ «فرانچسکو روزی» ــ داده شد ؛ این فیلم نظری است به‌زندگی رئیس بزرگ قاچاق مواد مخدر مافیا ، پس‌از تبعیدش ازامریکا درسال ۱۹٤٦ . شیفتگی «فـرانچسکو روزی» نسبت به نیروهائی‌کـه به فیلمهای چند سال پیش ــ «دست‌ها روی شهر» و نیز «حادثهٔ ماتئی» ــ برمیگردد ومیتوان آنرا تحلیل برپایهٔ دقتی نادرست نامید؛ درانیجا نیز بچشم میخورد : حقایق و ارقام وگرایش به‌داستانی بارگه‌های فراوان تحقیق روزنامه‌نگارانه .

صحنه‌های فیلم بطور ناراحت‌کننده‌ای در فضا ومکان جا عوض می‌کنند : ازیك‌کمیسیون مواد مخدر درسازمان ملل (بخشی‌که بزوربه‌فیلم چسبانده شده با بازیگران امریکائی‌که نمیدانند باگفتگوهای انگلیسی‌شان‌چه‌کنند) به‌یك‌بازسازی بازار سیاه زمان جنگ درناپل‌که توسط «ویتو جنووز» آشکارا تحت تسلط درآمده است . خود «لوچیانو» ــ که نقشش توسط «جیان ماریا ولونته» باگیرائی‌وخونسردی مرگ‌آوری بازی بازی شده است ــ به‌ندرت درمحل جنایات دیده می‌شود . درواقع ، خشونت قابل انفجار وترقی ابتدائی اودرامریکا ، بوسیلهٔ فیلمبرداری تیرگی رومانتیك چراغ‌های نئون وخیابانهای باریك ، با اشاره بیان می‌شود ؛ فضائی‌که خبر ازجنایت می‌دهد وصرفاً حاکی ازعصیان جوانی است. اینك ، لوچیانوکه به‌وطنش تبعید شده ، منزوی و مصون است . آدمی است زرنگ وپاکیزه ، دراطراف یك میدان مسابقه اسب‌دوانی درحالیکه سگ کوچك سیاه‌رنگی‌را دربغل دارد ، قـدم می‌زند ویادریك روز تیره درخرابه‌های پمپئی ترتیب معامله‌ای‌را می‌دهد . درپایان ، اوبه‌آرامی ودرشرایطی پست وبی‌هیچ افتخاری ، دریك فرودگاه براثر حملهٔ قلبی می‌میرد ، درحالیکه مشغول گوش‌دادن به‌نقشه‌ها وبرنامه‌های فیلمی است دربارهٔ زندگیش . این‌کنایه‌ایست لطیف ودقیق ونه‌چندان تحمیلی . آخـرین خنده به «لوچیانو» و به «فرانچسکو روزی» . اشکال لاینفك عدسی فیلم ، همچون رهاکردن موضوع زیر میکروسکوپ است برای بیننده ؛ بااین همه، این موضوع همانقدرکه برای بیننده اغفال‌کننده است بنظر می‌آیدکه برای پلیس بین‌المللی هم بوده است .

ازرئیس سالخورده به‌مدعیان جوان درفیلم «پائین شهر»که خالی ازنقص نیست ، برشی تب‌آلود وجـود دارد با «مارتین سکورسز» باوضعی مطمئن ازخود به‌لایه‌های زندگی جامعهٔ مافیا نفوذ می‌کند (درباره این فیلم درشمارهٔ قبلی «سایت اند ساوند»هم درباره‌اش بحث شد). چنین بنظر میرسدکـه تماشاگران ، سرعت ، بداهه‌سازی جدی وپرحرارت‌را تحسین‌می‌کنند،

لیکن تااندازه‌ای دریکنواختی شدید غرق شده بودند. ازاین فیلم ــ بگونه‌ای قابل درك ــ استقبال‌گرمی بعمل آمد. لیکن تصوّر می‌کنم درکمدی دیوانه‌وار «**ترزای دزد**» در مورد مونیکاویتی اشتباهاً انتخاب بدی به‌عمل آمده بود. این نخستین فیلم بلند «**کارلودی پالما**» ــ مدیر فیلمبرداری سابق ــ است‌که«مونیکاویتی» را به‌عنوان دختر یك ماهیگیرکه ازخانه فرار می‌کند و بزندگی تبهکاری خرده‌پا کشانده می‌شود، نشان میدهد.

پس‌از این آیندهٔ آشفته و پرسر و صدا، روکردن به‌آرامش معقول فیلم «**زمان دریاد**» ساختهٔ «**توشیرو ناروشیما**» ــ که مردی را به‌جزیرهٔ دوران‌کودکیش درجست‌وجوی‌مادرش برمیگرداند ــ تسکینی بود. این فیلم بطور دلپسندی، فیلمبرداری شده بود. با شیوه‌ای «پروست»ی درایجاد تمرکز بطوریکه طبیعت ساده، خاطره‌های پیچیده‌را برمی‌انگیزد. و یا تعدادی صحنه‌هائی‌که بطور خارق‌العاده‌ای‌بخود فرورفتن ودیدارهای دوباره‌را می‌نمایاند(مراسم احضار روح، مادر درحال رقص برفرازپرتگاه درپرتو روشنائی مرموزی). معهذا چنین بنظر میرسدکه فقدان استحکامی واقعی در آنسوی سطح توهمی فیلم احساس می‌شود. درپایان، تصاویر فیلم بیش‌از این چیزی نیست، دریا روح غیرواقعی زمان‌را تغییر می‌دهد.

یادهائی‌گوناگون ازفیلمهائی‌که ازبعضی جهات کاملا فراموش شده‌اند، گاه درذهن‌بیدار می‌شود: «**ژان مورو**» درحال پرسه‌زدن اطراف یك مزرعهٔ نیشکر برزیلی در فیلم «**ژوانا زن فرانسوی**» ساختهٔ «**کارلوس دیه‌گوس**»ــ فیلمی که بیش‌از اندازه سر وصدا بپاکرد. درجای دیگر وبویژه درنمایش جنبی جشنواره‌ازفیلمهای افریقائی، «**سینمای جهان سوم**» زمانی بهترین شکل خودرا آشکارکردکه اصالتی بومی‌داشت. دو فیلم ایرانی، تفاوت زیاد اصالت و تقلید را مشخص‌کردند. فیلم «**یك اتفاق ساده**» ساختهٔ «**سهراب شهید ثالث**» پژواك‌هائی از «تروفو» و «اولمی»را درخود داشت. لیکن این تأثیرات فیلم مزبورراکه باحالتی فروتنانه فضای خودرا مشخص می‌کند وقابل احترام است؛ هرگز منحرف وخراب نمی‌کند. مسئله اصلی درفیلم تکرار است‌که باپیشرفتی کُند و درعین حال روشن‌کننده داستان‌را بیان می‌کند. تکرار زندگی عادی خانوادگی: هرروز پسربچه‌ای از درس و مدرسه به‌منظور کمك به‌پدرش برای به‌خشکی آوردن صید قاچاق او ازدریای خزر؛ فرارمی‌کند. این‌هارا ماچندین‌بار ازچشم‌اندازی مشابه، تماشا می‌کنیم. بخش‌های طولانی بدون گفتگو ــ چراکه هرگفتگوئی به‌غیرازچیزهای مبتذل وپیش‌پا افتادهٔ روزانه نمی‌پردازد ــ ریتم





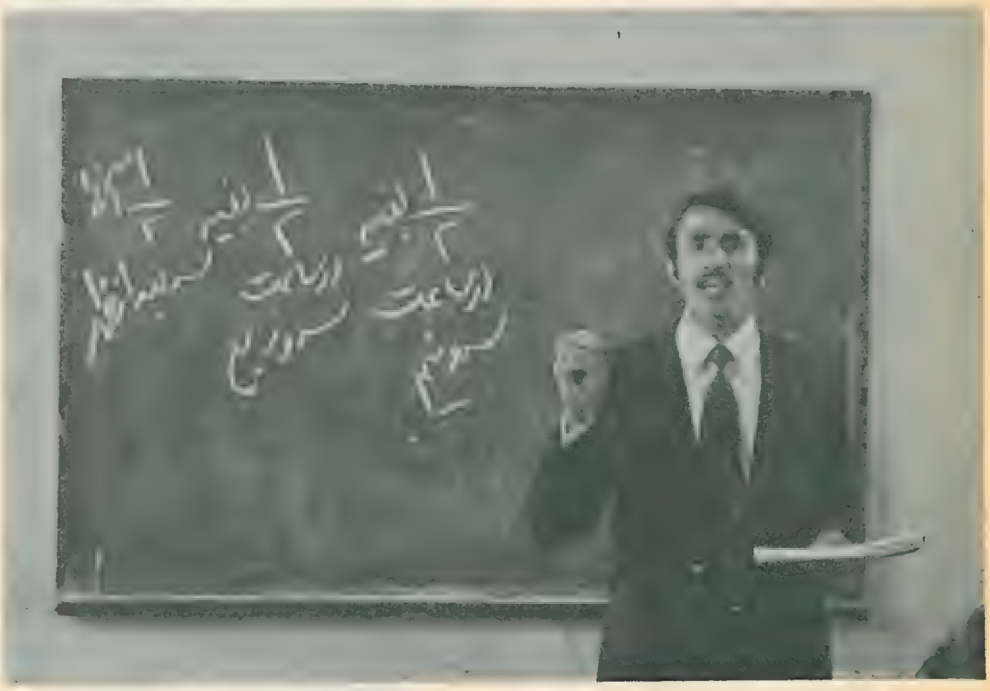
بالا: «خوش‌بین‌ها» ساخته: «آنتونی سیمونز»
پائین: «توشیرو ناروشیما» کارگردان زمان دریاد

زندگی روستائی را بوسیلهٔ تأکیدات آهنگین و آزاد می‌شکنند و درعین حال برآن تأکید می‌کند. شیوهٔ فیلم، درست به‌همان اندازهٔ تجربهٔ پسربچه، سرد وخام‌است؛ دوران‌کودکی، زمانی‌که هراتفاق، به‌همان سادگی اتفاق بعدی است. مرگ مادر پسربچه در زندگی‌که تنها قصد ازآن‌گذراندن آن است، بیش‌از هرچیز دیگری باتأکید نشان داده می‌شود. احساس، احساسی ازیك تعلیق زمان درمکانی است‌که درآن فشارهای زمان معنی ومفهومی ندارد.

علیرغم تمامی تأثیرات خفیفش ازسینمای اروپائی، «یك اتفاق ساده» بااین همه بخاطر مفاهیمش درخاطر نقش می‌بندد. «مغول‌ها» ساختهٔ **«پرویز کیمیاوی»** ـ یك فیلم ایرانی دیگر ـ مجموعه‌ایست از تأثیراتی‌که بطور آگاهانه‌تری صورت پذیرفته. فیلم درواقع، بی‌درنگ خودرا به‌عنوان تفکراتی پیرامون سینما، می‌نمایاند. یك‌کارگردان تلویزیون، صفحه‌های کتابی پیرامون پیشگامان بزرگ سینمای گذشته‌را ورق می‌زند وابداعات عکاسی آنها، وارد زندگی‌خود او میشود. دراین‌احوال، همسر کارگردان، مشغول نوشتن رساله‌ایست دربارهٔ حملهٔ مغول: اشاره‌ای به‌مغول‌ها بدون اسب تادراطراف یك «زوتروپ» جان بگیرند وبحرکت درآیند. بدعت موجب تمهید وتوهم می‌شود همچنانکه تخیلی‌کابوس‌گونه باتردیدهای یك مرد برخورد پیدا می‌کند. او خودرادرحال بردن‌تلویزیون‌به‌نزد قبایل‌جنوبی‌ایران می‌یابد ـ آنتن‌های روئیده دربیابان و نوار پرپیچ وخم سلولوئید پنهان شده زیر خاك. روستائیان درحالی‌که یك برنامهٔ آموزشی‌را تماشا می‌کنند، می‌پرسند: «به‌تلویزیون چه احتیاجی هست‌که به‌ما یاد بدهد چگونه درخت بکاریم؟ ما خودمان هم میدانیم.»

این مسئله‌ای است منطقی‌که احتمالاً برطرز فکری مجذوب‌کننده درسطح جهانی اشاره دارد. با ورود تلویزیون، درویش، داستانگوی بومی، بازنشسته می‌شود. و آنگاه «سینما چیست؟» و دروازه‌ای آهنی‌که برزنگش نام «ژان لوك گودار» نقش بسته است ودرهمان حال نوار صوتی فیلم، صدای ژان موروروا درحال خواندن Ma Ligne de Chance پخش می‌کند. زیر این مهارت استادانه، نیروی تخیلی سرزنده‌ای وجود دارد. لااقل ازنظر بصری، این فیلم زیاده ازحد ابداعی است. ومیان آزاد فکری حساب شدهٔ «مغول‌ها» و احتیاط حساب شدهٔ «یك اتفاق ساده» پیام این‌است‌که سینمای‌ایران **زنده وخوب است وبااطمینان میتوان گفت‌که درمیان مرزهای دو جهان دیگر راه می‌سپرد.**







بالا: لوکی لوچیانو آخرین فیلم «فرانچسکو روزی»
وسط: یك اتفاق ساده «ساخته: سهراب شهید ثالث»
پائین: پائین شهر (مارتین سکورسز «نفر وسط» بین دوتن ازبازیگران فیلمش)



کان ۷۴

فریدون معزی مقدم

تب ، تب فستیوال نیست ، برای‌فرانسه‌وفرانسوی اقل بظاهر مشغله مهمتری مطرح است وجنجال جنجال سیالیسم ویا دوگلیسم است ، «میتران» یا «دستن» یازده روزی به روز سرنوشت باقی‌مانده است ، روی سترهای «شابان دلماس» که در دور اول اوت شده ت ، اهل دردسر با رنگ فشاری دوق بخرج داده‌اند وتمام پوسترهای «شابان دلماس» را گریان‌کرده‌اند . تبلیغات رسمی دوحریف باقی‌مانده ، همه جا را پرکرده ت ، شانزه‌لیزه یك درمیان با پلاکارد وپوستر بین میتران» و «دستن» تقسیم شده است .

روزنامه‌ها ومجلات ازسگ وگربه‌ی دوطرف هم وگردان نیستند. تلویزیون دوطرف را نشانده روبروی هم ، «میتران» ازقلب می‌گوید وقلبی‌که برای فرانسه باید بطپد و «دستن» ازعقل می‌گوید وعقل‌که به پشتوانه حضور ذهن وماشین محاسب وخاذن حافظه دقیقی‌که در پس پیشانی دارد. فرانسوی‌ها را با سیل اعداد و ارقام تکان میدهد ، می‌توان حدس زد نتیجه انتخابات چه خراهد شد. جنجال مه ۱۹۶۸ جامعه‌فرانسوی‌مرفه‌الحال، قشرمتوسط جامعه را نسبت به کمونیستهای شانزه‌لیزه بدبین‌کرده است ، پس «دستن» برنده خواهد بود .

یکی دو روز ما درپاریس به‌سرآمد ، فرودگاه نیس – کوت دازور» وساعتی بعدکان . . . چمدانها را درهتل به زمین نگذاشته درحال‌حرکتیم ، می‌خواهیم به‌کاخ فستیوال‌برسیم وکارت خبرنگاری‌وکلید صندوق بگیریم‌که ادارات فستیوال تعطیل شده است . فردایش، قبل ازساعت ۹ بایدکارتمان را بگیریم وگرنه همان روز ، یکی دوفیلم را ازدست میدهم . . . . بلوار سرتاسری ساحلی خلوت است اما ازفردا درهرچهارقدم، چهارتا تنه وچهارتا «پاردون موسیو» دریافت خواهیم داشت ، پس قدر این شب خلوت را باید دانست واز فرداش مثل آدمهای گرسنه از این سینما به آن سینما ، چهارده روز دوید .

فیلم‌ها زیادتر از معمول بنظر میرسد. فیلم‌ها ناامیدمان می‌کنند . . . . زمینه دعوت از «میکلوش یانچو» را با مقامات مجارستانی فراهم می‌کنیم وموافقتشان را جلب می‌نمائیم .

سه مجله شریانی دنیای هنر وصنعت سینما یعنی «مووی‌تی‌وی مارکتینگ»، «ورایتی»، و«سینماتی‌وی» شماره مخصوص جشنواره کان خودرا درکان توزیع می‌کنند ، درهرسه بشکل چشم‌گیری آگهی جشنواره تهران بچاپ رسیده است در «مووی‌تی‌وی مارکتینگ» آگهی روی جلد است وچهاررنگ . . . سینماتی‌وی نوشته است «تهران بلندپروازتر میشود» . . . بدیهی است ، اصلاً این آرزوی ماست ، بخاطر ایران ، بخاطر آسیا ، بخاطر سینما وبخاطر اینکه سالها ما درمقابل دریچه نور ورنگ آنها نشسته‌ایم وحال خجسته وقتی است برای آنها که قدمی درباغ خیال ما بگذارند وخلق‌وخوی ما را ازخودمان ببینند وبشنوند تا «هزار یکشب» های پازولینی غافلگیرشان نکند وآخرسرهم نفهمندکه چرا به «گلهای‌هزارویکشب» جایزه مخصوص هیئت داوری می‌دهند ! بگذریم‌که اصولاً این سه‌گانه‌ی یعنی «دکامرون – شبهای کانتربوری وگلهای هزارو یکشب» را ما بحساب فیلمهای جدی «پازولینی» نمی‌گذاریم ، حال با دانش ومعرفت فرهنگ غربی‌که «پازولینی» به آن مجهز است ، نگاه مردم شناسانه – تاریخ جامعه شناسانه‌اش شاید دردوفیلم اول جوابگوی بعضی ازپرسشها ومسائل تمثیلی – مذهبی – اخلاقی باشد – شاید لااقل برداشت واقع‌بینانه‌ای را بدست داده باشد ، گو دربشقاب سکس ، حقیقت اینست‌که بهرحال آن دوفیلم درچهارچوب فرهنگ خود «پازولینی» است اما در اینکه هزارویکشب را با ادعای بررسی جامعه شناسانه و «مبارز» ساخته‌است(ومعماری خارجی، معماری داخلی اصفهان وایضاً معماری خارجی تایلند همراه بامردم محلی«سیاهی‌لشگروصحنه‌آرا» وبازیگران ایتالیائی درنقشهای مهم) واینکه دید او درباره شرق دیدی جدا از دید یك سیاح وتوریست است ، جای حرف بسیار دارد .

بهرحال «پازولینی» زحمتش راکشیده وهنوز هزار سروگردن ازفیلمسازهای جنجالی مثل «کلود للوش» که تنها یك فیلم متوسط – خوب درشانزده فیلم دارند ، بلندترست .

روز آخر فرا می‌رسد وجوایز به این ترتیب اهدا می‌شوند :

جایزه بزرگ بین‌المللی « نخل طلا » به فیلم **مکالمه** ساخته‌ی **فرانسیس فوردکوپولا**

جایزه مخصوص هیئت داوری به فیلم **گلهای هزارویکشب** ساخته‌ی **پیرپائولو پازولینی** .

جایزه مخصوص هیئت داوری به **کارلوس سائورا** برای‌کارگردانی فیلم **دخترعمو آنخه‌لیکا** .

جایزه بهترین بازیگرزن به **ماری ژوزه‌نات** برای ایفای نقش درفیلم **ویلن‌های مجلس رقص** .

جایزه بهترین بازیگر مرد به **جك نیکلسون** برای ایفای نقش درفیلم **آخرین مأموریت** .

جایزه بهترین سناریو به فیلم **شوگرلند اکسپرس** بکارگردانی **استیون اسپلیبرگ** .

ژوری تحسین مخصوص خودرا نثار **شارل بوایه** هنرپیشه‌کهنه‌کار فرانسوی برای ایفای نقش «بارون رائول» درفیلم **استاویسکی** ساخته‌ی **آلن رنه** می‌کند .

جایزه بزرگ فیلم‌کوتاه نصیب فیلم نقاشی‌متحرك روسی بنام **جزیره** وجایزه هیئت داوری برای فیلم کوتاه نصیب فیلم **گرسنگی** (نقاشی متحرك برنامه‌ریزی شده برای ماشینهای محاسب ، کاری با سه سال‌کوشش و دوسال آموزش زبان وکاربرد کامپیوتر برای کارگردان) می‌شود .

جایزه منتقدین بین‌المللی فیلم ، بطورمساوی متوجه دوفیلم فرانسوی وآلمانی می‌شود ، فرانسوی ازدریافت جایزه امتناع می‌کند ، **روبر برسون** کسی را هم شأن خود نمی‌بیند واصلاً عصبانی است‌که چرا Lancelot du Lac را درقسمت مسابقه‌نپذیرفته‌اند.

امسال کان جنبیده بود ، فعال‌تر بود ، خدمات جشنواره بیشتر وقابل‌دسترس‌تربود ، بنظر من دراهدای جوایز **ماری ژوزه‌نات** کمتر ذیحق بود تا **گلدی هاون** برای بازی درخشان وبی‌نظیرش در **شوگرلند اکسپرس**، «ژوزه‌نات» بیشتر ازخصلت وخصوصیات متأثرکننده ومردم‌پسند کاراکتری‌که نقشش را ایفا می‌کرد سود جست ، تا ازبازیگری واین یکی ازمواردی است‌که همیشه یا غالب اوقات هیئت‌های داوری را به اشتباه می‌اندازد . هنوزکه هنوز است بعضی ازداوران بین اهمیت ناپلئون ومیزان خلاقیت هنرپیشه‌ای‌که نقش ناپلئون را ایفا می‌کند نمی‌توانند تفاوتی قائل شوند.

شماره آینده مشروحاً درباره جشنواره کان مطلب خواهیم داشت .



رائول والش در ۱۹۳۰



CAN YOU RIDE THE HORSE?

AN INTERVIEW WITH RAOUL WALSH BY JAMES CHILD

میتوانید اسب سواری کنید؟

فشرده‌ی گفتگوی «جیمز چایلد» با «رائول والش»

ترجمه‌ی : حسین مجتهدزاده

درسال ۱۹۷۳ رائول والش ۸۶ ساله شد وظاهرش نشان نمیدادکه این همان رائول والشی است‌که گلوریا سوانسن، آیدا لوپینو، ویکتور مك‌لاگلن، کلارك‌گیبل، داگلاس فربنکس، همفری بوگارت، تدا بارا، جیمز کاگنی وخیلی‌های دیگر را بین سالهای ۱۹۱۲ تا سال ۱۹۳۶ کارگردانی‌کرده است ، وی همان مردی‌است که در فیلمها بازی می‌کرد تا اینکه درسال ۱۹۲۸ یك چشمش را درتصادف اتوموبیل از دست داد. واین همان رائول والش بزرگ است ، ازفیلمسازان نادری‌که هنوز زنده است درحالیکه زندگیش درگذشتهٔ خیلی دور به اوائل تاریخ سینمای آمریکا میرسد .

گفتگوئی که در ذیل میخوانید، نمودار مراحل زندگی و بازگوی عقاید خـاص وی در زمینهٔ فیلمسازی است .

■ **اطلاعات زیادی درباره زندگینامه‌شما به‌انگلیسی وجود ندارد، آنچه من‌میدانم این‌است که شما در ۱۱ مارچ ۱۸۹۲ در نیویورك متولد شده‌اید . . .**

□ ۸۸ سال پیش .

■ **ودر دانشگاه «استن‌هال Stonehall » تحصیل کرده‌اید...**

□ نه، من‌آنجا مدت‌زیادی دوام نیاوردم، خانواده‌ی من بلافاصله بعد از اینکه متولد شدم به‌تکزاس (دل‌ریو Delrio) نزدیك مرز تکزاس و مکزیك نقل مکان‌کردند، من درآنجا تربیت شدم، به مدارس متعددی رفتم ودرهریك، حدود دوهفته‌ای دوام‌آوردم تااینکه سرانجام خانواده‌ام مرا به مدرسه «ژسویت Jesuit » فرستاد، آنجا بودکه من با «جك» و «لیونل‌باریمور» ملاقات

کردم، وقتی ما سه‌نفر باندازه کافی با یکدیگر آشنا شدیم، هرسه از مدرسه بیرون آمدیم ولی من خیلی زود به‌تکزاس برگشتم بهمین دلیل من هیچگاه نتوانستم از یك کالج فارغ‌التحصیل شوم، من حتی از یك مدرسه گرامر نیز مدرك ندارم، بنابراین‌بایست‌بگویم اطلاعات‌ودانستنیهای من مربوط میشود به‌آنچه یك خانواده گله‌دار میداند، بهرحال بعد از خارج شدن از مدرسه مدتی در «مونتانا» کار میکردم وبعد به‌تکزاس بازگشتم، شغلی‌که ابتدا بدست آوردم، رام‌کردن اسب در سازمـان اسبهای وحشی بود، سازمان تعدادی اسب برای سواره نظام خریده بود و گله‌داران ملزم بودند که اسبهای وحشی را بدام بیاندازند وپس‌از رام کردنشان آنها را به‌سازمان بفروشند.

■ **شما چقدر آنجا ماندید؟**

□ تا زمانیکه بیرونم کردند! بعضی از اسبها خشن وشزیر بودند وسرانجام باعث شدند که در یك حادثه سواری پایم بشکند، آنهـا اقدامات اولیه را روی پایم انجام دادند و سپس برای درمان‌پزشکی مرا به«سن‌آنتونیو» فرستادند درحالیکه من در «سن‌آنتونیو» منتظر بودم پایم خوب شود تا کار تازه‌ای پیدا کنم، مردی بمن مراجعه‌کرد و گفت:«گاوچران، کارمی‌خواهی؟» مسلم بودکه جوابم مثبت است بهمین‌جهت اضافه کرد که ساعت هفت به‌تئاتر محلی بروم بنابراین من درحالیکه می‌لنگیدم به‌آنجا رفتم درحالیکه هنوز پایم در بانداژ بود، او متوجه شد و گفت «شما باید سوار اسب شوید، ولی باآن پا چگونه می‌خواهید چنین کاری بکنید؟» گفتم «اسب کجاست؟» وبعد سوار اسب شدم و او با هفته‌یی سی‌دلار مرا استخدام‌کرد.

ولی این‌کاری نبودکه من درآن ترقی‌کنم، آنها بمن یك لباس سفید می‌پوشانیدند، با یك کلاهك مسخره روی سر ومن سوار اسب میشدم درحالیکه اسب چرخ بزرگی‌را باخود می‌کشید. در این‌حـال صدای ویولون زنها و جوانـان خوشگذرانی که طبل می‌نواختند، می‌شنیدیم.

بهرحال من کارم را با آنهـا که بیشتر کارشان نمایشی بود وما هم باصطلاح هنرپیشه، ادامه میدادم تا اینکه رهبرگروه « فرانکلین ویکی » گفت : «چرا دوست داری‌که تنها یك هنرپیشه باشی؟» من‌گفتم: «هرکار دیگری هم کـه باشد انجام میدهم» بعد او شغل دستیاری مدیر صحنه را بمن داد، دراین‌حال من با تعداد زیـادی هنرپیشه کار میکردم و ملزم بـودم درصورتیکه هنرپیشه‌ای مریض شود و یا بعللی نتواند روی صحنه برود، من جای اورا درصحنه بگیرم ، ومن به این ترتیب کارم را ادامه دادم تا اینکه یکی از هنرپیشه‌ها مرا ترغیب‌کرد که به‌نیویورك سفرکنم.

■ **این وقایـع مربوط به چه سالهائی میشود؟**

□ حدود ۱۹۰۹، فکرمیکنم، درنیویورك من به‌آژانس‌های زیادی مراجعه کردم تا اینکه کاری را درکمپانی هوبوکن Hoboken پیدا کردم، یك هفته بیشتر دراین‌کار دوام نیاوردم، زمانی‌که قصد داشتم این‌کار را رها کنم، خانمی که در آژانس کار میکرد ومتوجه شده بود که من اهل تکزاس هستم، از من سئوال کرد که می‌توانم سوار اسب بشوم، به‌او پاسخ مثبت دادم و او ضمن معذرت‌خواهی گفت اگر علاقه داشته باشم می‌توانم وارد سینما شوم، من‌گفتم: «نه، نه به‌هیچ‌وجه...» و بعد پرسیدم: « این فیلم کجا ساخته می‌شود؟ » او گفت در « یونیون هیل Union Hill » نیوجرسی- درطول‌فیلمبرداری درآنجا شما به‌هیچ‌وجه با هنرپیشه‌های برادوی روبرو نخواهید شد، آنها حاضر نشدند که در فیلم بازی کنند، چون قرار است فیلم در«نیکل ادئون»[1] نمایش داده شود و آنهـا نمی‌خواهند خودرا سبك کنند وبعد او کارتی برای دیدن «برادران پاته» بمن‌داد، من باآنها ملاقات‌کردم، آنها انگلیسی نمیدانستند و منهم اصلاً فرانسه نمیدانستم اما آنها مترجمی داشتند. در اولین برخورد از من پرسید: «اسب سواری میدانید؟» گفتم : « بله ، سواری میدانم » .

آنها مرا به‌اصطبلی که اسب کرایه میداد بردند و خواستند کـه اسبی را انتخاب کنم ، من اسبی را که از همه نظر بهتـر می‌آمد ، زین‌کردم وبعدیك Flying Hount را به‌نمایش گذاردم، آنجا هیچکس نمیدانست که Flying Hount یعنی چه؟ (سوار اسب شدن بی‌اینکه پا در رکاب‌گذاشته شود) ومن این‌کار را کردم وبعد یکی از برادران پاته، ورقه‌ئی بمن داد واز من خواست که آنرا امضاء کنم ومن ازآن‌زمان هنـرپیشه « برادران پاته » شدم، هنرپیشه‌ئـی بی‌دست‌وپا که سواری را خوب میدانستم.

حدود یکماه آنجا بودم نمیدانم چقدر اسب سواری کردم، یك روز در یکی از فیلمهائی‌که نقش اول را بازی میکردم مسئله خاصی بوجود آمد، من یك روز تمام برپشت اسب سوار بودم درحالیکه فیلمبردارفراموش کرده‌بود باخود فیلم همراه بیاورد، بالاخره راهم را یافتم و «دیوید وارك‌گریفیث» یکی از شاهکارهای مرا دیـد و از من خواست که به‌ملاقات او بروم. وبعدهم همراه‌او به‌کالیفرنیا رفتم.

■ **شما در بعضی از فیلم‌های بیوگراف[2] درنیویورك بازی نکردید؟**

□ چرا، در بعضی از آنها بازی کردم و «مری‌پیکفورد» همبازی من بود، البته بعداً «مری‌پیکفورد» بیوگراف را رهاکرد.

فکر ساختن بهترین وبزرگترین فیلم«گریفیث» – پیدایش یك ملت – طی تصادف جالبی بوجود آمد. این فیلم براساس یك نمایش قدیمی بنـام The Cianshan که من قبلاً هم آنرا بازی کرده بودم، ساخته شده بود، من این نمایشنامه‌را به«گریفیث» دادم، اوگفت «میدانی، این‌تصادف فوق‌العاده‌ایست، من یکباردیگر درتکزاس به‌این نمایشنامه برخورد کرده‌ام، گمان می‌کنم که تو رل «جان ویلکس‌بوث»[3] را خوب بتوانی بازی کنی و زمانیکه فیلم را ساخت، من رل «بوث» را بازی کردم، من هنرپیشه بی‌دست‌وپائی بودم، آنقدر بی‌دست‌وپا کـه « گریفیث » می‌بایست می‌گذاشت بجای اینکه من به‌لینکلن تیراندازی کنم، خودش بمن تیراندازی میکرد!

■ **اولین‌بار در چه زمانی شما دستیار «گریفیث» شدید؟**

□ حدود سالهای ۱۹۱۰یا۱۹۱۱، متأسفم من کمی در مورد تاریخهـا فراموشکار هستم، آن‌زمان اگر من یکی دوحلقه فیلم می‌ساختم، طبیعی‌بودکه‌کس دیگری دستیار او میشد واگر آزادی میداشتم به‌او کمك میکردم، اگر کسی مسئول اسبهـا بود، من دستیار میشدم، مثلاً «گریفیث» می‌گفت: «آقای والش ممکن است آن اسب را بیاورید اینجا» یا «آن سرخپوست را از اسب پائین بیاورید» ومن ممکن‌بود بگویم «او خوب کار می‌کند، او سوارکار خوبی‌است، فقط کمی مست است، همه‌ی آنها مست هستند»، خلاصه اینکه مدت زیادی کار من جمع‌آوری کابوهایی بود کـه تلفن نداشتند، «گریفیث» می‌گفت: «آقای والش من صبح فردا درنیوهال به پنجاه سوارکار نیاز دارم.» نیوهال، حدود بیست‌وپنج مایل از«لوس‌آنجلس» فاصله داشت، من مجبور بودم به جاهایی که گاوچرانها آنجا می‌خوابند و یا به‌کافه‌ها و جاهایی مثل این بروم وصبح فردا همه آنها را سوار براسب پیش «گریفیث» بیاورم.

■ **شما در تهیه فیلم «پیدایش یك ملت» به‌او کمك‌کردید؟**

□ بله، در تهیه صحنه‌های جنگی وخیلی صحنه‌های دیگر.

■ **وبعد شما «گریفیث» را رها کردید که اولین فیلم خودتان را کارگردانی‌کنید؟**

□ من هنگامی «گریفیث» را ترك‌کردم، که او در شیکاگو با مشکلی درباره‌ی سیاهان بخاطر فیلم « پیدایش یك ملت » روبرو بود، دراینحال کمپانی فوکس بـا من قراردادی منعقدکرد وعلتش این بودکه «گریفیث» توصیه مرا کرده بود، مدیر کمپانی روزیکه بامن صحبت میکرد گفت: «آقای‌گریفیث بمن‌گفته که شمارا

۱– سینماهای اولیه آمریکا «نیکل اودئون» نام داشتند.

۲– بیوگراف استودیویی بود که « گریفیث » درآنجا فیلم می‌ساخت.

۳– قاتل آبراهام لینکلن.

در اینجا نگاهدارم».

ومن درآنجا ماندنی شدم وفیلمی ساختم که نامش «تجدید» بود، این یك‌فیلم گانگستری بود که من با همکاری «راکلیف فلوز» و «آنا نیلسون» ساختم، فیلم من سه‌هفته کارکرد و بعد ازآن «فوکس» پیشنهاد پرسود دیگری بمن کرد و من هم در فوکس ماندگار شدم و مدتی زیاد با آنها کارکردم ولی نمیدانم چند سال!

■ **کمی به‌عقب برمیگردم به‌فیلم«زندگی ویلا» (۱۹۱۲)ـ شما فیلمنامه‌ی آن‌را نوشتید و رل «ویلارد»را بازی‌کردید، آیا شما خودتان «ویلا» رادیده بودید؟**

□ بله، من به مکزیکو فرستاده شدم تااو را از نزدیك ببینم وپولی به‌او بدهم تا بتوانیم فیلم زندگی اورا بسازیم، ما ازاو وچند جنگش و هم‌چنین وسائلش فیلمبرداری کردیم، و الآن فکر نمی‌کنم صحنه‌یی از آن‌را شما بتوانید در فیلمی پیدا کنید.

■ **در سالهای نخست شما خود را یك هنرپیشه می‌پنداشتید و بعد کارگردان؟ . . . یااینکه برعکس؟**

□ هردو، میدانید، اگر « گریفیث » مشغول ساختن فیلمی میشد، من یا «جین‌پولت» و یا کس دیگری را می‌خواست و از ما تقاضا میکرد که به‌او کمك‌کنیم ، ولی‌بعنوان هنرپیشه ، هنرپیشه‌ای که بشدت کودن بود وشاید بهمین دلیل واضح بود که من هنرپیشگی را دوست نمیداشتم و بیشتر راغب بودم کارگردان باشم.

■ **فکر می‌کنید خیلی چیزهـا را از «گریفیث» یادگرفته باشید؟**

□ بله، خیلی زیاد.

■ **عقیده‌تان راجع به‌او چیست؟**

□ من او را دوست داشتم، او مرد خوبی بود، خیلی آرام، غمگین ورؤیائی، او سالهای زیادی مرا «آقای والش» صدا می‌کرد، نه‌تنها من، بلکه درمورد همه او چنین روشی داشت و هرگز کسی را به‌نام کوچکش صدا نمیکرد و البته ما نیز او را بجز آقای «گریفیث»، چیز دیگری صدا نمیکردیم، به‌هنگامی که او نبود، همه برای راحتی خود از او بعنوان «آقا» یاد می‌کردند ولی درمقابل او هرگز!

■ **چطورامکان‌این‌را یافتید که کارگردان بشوید؟ شما گفتید دستیار «گریفیث» بودید....**

□ بله درست است ولی من همیشه درمقام دستیاری صبح‌های خیلی زود سرکارم حاضر میشدم وشبها تاآخروقت آنجا می‌ماندم و درهمهٔ







پولین استارك ، مك لاگلن ، ادموند لاو ، فیلیس هاور
هنرپیشه‌های رائول والش درصحنه‌هائی از فیلم‌های رائول والش

...تی که «گریفیث» در استودیو حضور داشت ...ن درکنارش‌بودم وآقای «وودز» رئیس کمپانی ...وکس مرا از این جهات خیلی دوست داشت... یك روز آقای «گریفیث» مرا صدا کرد وگفت که آنها تصمیم گرفته‌اند شانسی برای کارگردانی بمن بدهند، آنها داشتند یك فیلم پنج حلقه‌یی می‌ساختند، بنظرم یك نمایشنامه از «ایبسن» بود، این ازاولین‌آثار پنج حلقه‌ئی‌بودکه «بیوگراف» می‌ساخت، اما کارگردانش آدم شیطان‌صفتی بود و واقعاً استودیو را به‌تنگ آورده بود وبهمین لحاظ رؤسای استودیو او را برکنار واز «آقای گریفیث» خواستندکه کارگردانی‌فیلم‌رامن‌بعهده بگیرم ومن نیز بی‌چون‌وچرا قبول کردم و وقتی «هنری واستال» و دیگران را هدایت میکردم و یا آنها را تمرین میدادم او میآمد که ببیند من چگونه باآنها کار می‌کنم وغالباً هم درمورد کارم اظهار نظر میکرد، میگفت «خیلی‌خوبه» یا این قسمت را «عوض کن» یا این کار را اینجا بکن وآنکار را نه... او واقعاً مرد بزرگی بود.

■ درمرور به‌فیلمهای شما در دهه۱۹۳۰، متوجه شدم که هنرمند مورد علاقه‌تان «ویکتور مك‌لاگلن» بود ، او دوست شما بود .

□ ویکتور طبیعتی‌داشت‌که من‌فوق‌العاده آنرا دوست‌داشتم، هنرپیشه‌هائی‌باصورت وظاهر او که در روزهای اول استفاده می‌کردیم، خیلی بهتر از هنرپیشه‌هائی بودندکه از برادوی آمده بودند و بازی کاملاً تئاتری ارائه میکردند ودر این‌حال صدایشان‌را فریادزنان ازگلویشان خارج میکردند و در اینحال فکر میکردند هنوز روی صحنه، در یك سالن سرپوشیده درمقابل جمعیت کمی هستند، من «لاگلن» را دوست داشتم چون ابداً اینطورنبود.

■ «دزدبغداد» فیلم‌گرانی بود؟

□ نه زیاد، فکرنمی‌کنم یك ملیون‌هزینه برداشته‌باشد، چون آن‌روزها فیلمی‌که یك‌ملیون دلار بیشتر خرج داشته‌باشد، اصلاً ساخته نمیشد، معمولاً هزینه تهیه‌فیلم‌ها به‌دویست‌هزار تا پانصد هزاردلارمیرسید، هیچوقت‌بیشتر ازاینها نمی‌شد، «فربنکس» خیلی خوب کار میکرد، بعضی‌ها فکر می‌کنند که «دزد بغداد» حدود دومیلیون دلار خرج برداشته است، درحالیکه اصلاً اینطور نبود .

■ شما همیشه فیلم‌هایتان را خودتان تدوین میکردید؟

□ بله ، بله ، همیشه.

■ درسالهای دهه چهل، چی؟

□ در آن روزها قدرتمندان واقعی ، تهیه‌کنندگان بودند و خودشان برای فیلم مونتور انتخاب می‌کردند ولی من بطریقی فیلمبرداری میکردم که به‌آنها اجازه میداد فیلم را فقط به یك طریق تدوین کنند و این طریق همان چیزی بود که من می‌خواستم، آنها نمی‌توانستند درفیلم اصلاً دستکاری کنند.

■ چه‌نوع فیلمنامه‌ای‌را ترجیح میدهید؟

□ فیلمنامه‌هائی که صحنه‌هایش درهوای آزاد بگذرد و حادثه‌ئی باشد و یا از عوامل و عناصری برخوردار باشند که به‌فیلم تحرك بدهند. من ازفیلم‌هائی که صحنه‌های داخلی دارند، خوشم‌نمی‌آید، من تاکنون فیلمی‌نساخته‌ام که هنرپیشه‌ی آن با لباس اسموکینگ در آن ظاهر شده باشد.

■ شما بیشتر فیلمهایتان را خودتان نوشته‌اید؟

□ نه ، ما کامل‌کننده ویا بعبارتی دیگر تعمیرکار بودم، صحنه‌هائی اضافه میکردم و یا چیزهائی را از فیلم خارج مینمودم.

مثلاً یك نویسنده می‌نویسد : یك گربه در مدخل در ظاهر می‌شود و خیلی آرام گام برمیدارد و در امتداد . . . . . هیچ‌کسی نیست که بتواند صحنه‌یی را با یك‌گربه فیلمبرداری کند، گربه، حیوانی‌است که شما نمی‌توانید باآن کارکنید، یکبارشخصی اصرارکردکه «گربه»‌یی در فیلمی که میساختم، منظور کنم و من هم خانمی را که صاحب گربه بود خبرش‌کردم، او گربه را در مدخل در گذاشت وبعد آن‌را مجبور کردکه راه برود، وقتی چراغها خاموش شدند و فیلمبرداری شروع شد، گربه غفلتاً گریخت و هیچکس تا امروز این‌گربه را پیدا نکرده است . من همیشه صحنه‌هایی نظیر این‌را که انجامش تقریباً میسر نیست و فیلمبرداری ازآنها ممکن است ساعتها وقت اکیپ را بگیرد، تغییر میدهم، بعضی‌ها هستند که برای صحنه‌هایی که مثلاً باید در«گراندسنترال‌استیشن»فیلمبرداری شود نصف صفحه مینویسند، خب، طبیعی است‌که فیلمساز نمی‌تواند به آنجا برود و فقط نصف صفحه برای فیلمبرداری در دست داشته باشد (که ممکن است ده‌ثانیه وحداکثر ۲۰ثانیه فیلم شود) اگر چهار یا پنج صفحه بود میشد کاریش کرد.... پس‌آنرا حذف کرده و آنرا در جلوی یك خانه یا جائی دیگر فیلمبرداری می‌کنم، ما، باید اساساً خیلی سریع کارکنیم، شما در«ژوئن» فیلمی‌را شروع می‌کنید درحالیکه قراراست‌فیلم در «سپتامبر» روی پرده سینما بیاید.

■ از کدام فیلمنامه‌تان، بیشتر خوشتان می‌آید؟

□ درست نمیدانم، «ارزش افتخار چقدر است» را دوست دارم، «دزدبغداد» را می‌پسندم، چون این‌ها درواقع تحولهائی درکارم پدید آوردند، ولی من از میان تمام فیلمهای یك یا دوحلقه‌ئی‌که ساخته‌ام (که بالغ بردویست فیلم میشود) نمی‌توانم فیلمی‌را بخاطر بیاورم رجعتی چنین مشکل به‌گذشته، برایم تقریباً میسر نیست، آنها با هم بکلی متفاوت بوده‌اند، درست مثل فیلمنامه‌هائی‌که برای فیلمهای صامت نوشته‌ام که بکلی متفاوت از فیلمنامه‌هائی که برای آثار ناطق نوشته میشوند، ابتدا وقتی صدا به‌سینماآمد، تهیه‌کنندگان هنرپیشه‌های‌زیادی‌را از«برادوی» آوردند و در همین زمان گفتگوهای طولانی نوشته شد که بیش از نیمی از آنها بی‌مصرف بودند ولی شما ناچار بودید که آنها را درفیلم حفظ کنید.

■ کارگردانهائی که دوست دارید، چه کسانی هستند؟

□ هنری‌کینگ قدیمی و «جان فورد» را . . .

■ فکر نمی‌کنید با «جان‌فورد» بعضی خصوصیات مشترك داشته باشید؟

□ احتمالاً چون هردوی ما از نژاد ایرلندی هستیم، او خیلی زود وارد سینما شد، یکی دیگر از دوستان ما که فکر می‌کنم بعداز من وارد سینما شد، «آلن‌دان» بودکه‌کارگردان خوبیست، «چارلی چاپلین» و من در روزهای اول دوستان بزرگی برای یکدیگر بودیم و من هنگامی‌که «چارلی» برای «سنت» کارمیکردم، کاملاً بیاد دارم.

■ در دوره‌ی کار شما آیا لحظه‌یی‌هست که خیلی راضی‌تان‌کرده باشد؟

□ بیاد آوردن چنین لحظه و اصولاً جواب دادن به‌این سئوال خیلی مشکل است، بزرگترین بازدارنده و نومیدکننده‌ترین مورد در دوره کارم سانسور بود که تا همین اواخر خیلی سخت‌گیر بود، من هنوز می‌توانم بعضی‌از فیلم‌هایی را که ساخته و از سانسور رد شده‌اند دوباره بسازم، بطوریکه آنها بسیار خوب ازکار دربیایند.

پولانگری درصحنه‌ای ازفیلم «شرق سوئز»





souvenirs d'un directeur de la photographie.

JOSEF RUTTENBERG

خاطرات یك مدیر فیلمبرداری

ترجمه‌ی : سهراب شهید ثالث

آغاز کار یك مدیر فیلمبرداری

من کارم را با روزنامه‌ها شروع کردم ؛ کسی بودم که به اصطلاح "Copy-boy" صدایش می‌کنند .

بوسیله همین کار بود که عکاسی نظرم را جلب کرد، هرگاه روزنامه‌نویسها حادثه‌ای راکشف میکردند واز آن عکس میگرفتند وچون من علاقه داشتم همه چیز را بدقت نظاره کنم ازآنها عکس می‌گرفتم . اینطور بود که بتدریج کارکردن بایك دوربین عکاسی‌را یادگرفتم . من اینکار را در ۱۹۰۴ شروع کرده بودم وتا ۱۹۱۶ ادامه دادم . پس ازاین دوره شاگردی، دریك سندیکا بعنوان عکاس حرفه‌ای تثبیت شدم ، دربوستون‌کار کردم وفیلمبردار فیلمهای خبری شدم ، اوائل حقیقتاً چیز زیادی نمیدانستم ، ولی بتدریج به سینما نزدیك شدم ، احساس میکردم‌که درآنجاست‌که استعدادم را حفظ خواهم کرد ، این زمانی‌بود‌که هریك ازما گشاینده راهی بود .

نه‌کتابی وجود داشت ونه‌وسیله‌ئی برای سنجش‌نور.

در ۱۹۱۵ بوستون را به قصد نیویورك ترك‌کردم و در آنجا بود که کاری در مؤسسه ویلیام فوکس William Fox پیدا کردم . با وجود تجربیاتی که بعنوان فیلمبردار خبری داشتم شغل پادوئی‌را برای مدت یکسال پذیرفتم واین قبل ازآن بودکه برای‌کاری در مؤسسات سینمائی انتخاب شوم .

درآن زمان دوربین با دست به‌حرکت درمیآمد وبنابراین بایستی هر «تروکاژ»ی را خود فیلمبردار بوجود بیاورد، وبرای ایجاد هر افه تصویری خاص بایستی ازاین دوربین ابتدائی استفاده میکردیم . بعنوان مثال ، برای «دیزالو» ما آن قسمت ازفیلم راکه بشدت پائین بود با دقت علامت میگذاشتیم و با صحنه بعدی منطبق میکردیم ، وخطر یك چاپ دوتصویری را همیشه پذیرا میشدیم .

بخاطر فقدان نورسنج «تروکاژ» ها بسیار مشکل بودند،مثلاً برای‌ایجاد افه "Cache Contre Cache" نیمه اول تصویر را که آکتور قرار بود بازی‌کند فیلمبرداری میکردیم وقسمت دوم را با همان آکتور فیلمبرداری میکردیم ونتیجه نهائی مثل این بودکه‌کسی با نسخه دوم خود مواجه شده . درآنزمان فیلمهای زیادی میساختیم ، همه دریك زمان ، واکثراً اتفاق میافتادکه ما قسمت اول تصویر را فیلمبرداری میکردیم وبعد بایستی «نگاتیف» را برای زمان مقرر نگهداری میکردیم ، زیرا بعضی اوقات بین هربرداشت یك ماه فاصله میافتاد . خیلی اتفاقی‌کار میکردیم ، البته عده‌ای متخصص "Optique" درکار بما کمك میکردند ولی اکثر اوقات بدون اینکه بدانیم نتیجه چه خواهد بود فیلمبرداری میکردیم .

در ۱۹۲۰ برای فوکس فیلمی ساختم بنام «برفراز تپه» تدارك مهمی بودکه تقریباً ۴۸۰۰ دلار خرجش شد. برای این فیلم ما دوسال‌کارکردیم وپس ازاینکه فیلم پخش شد بیش از ۵ میلیون دلار برگرداند . ولی فوکس تصمیم گرفت‌که استودیوهای نیویورکی خودرا تعطیل‌کند من بیکار شدم وازهمین جا بودکه تصمیم گرفتم استودیوی شخصی بازکنم – درآنجا تست‌های مختلف ازکمدین‌های برادوی میگرفتم‌که هالیوود رؤیای استخدام آنها را برای ظهور سینمای ناطق در سر می‌پرورانید . درسال ۱۹۳۵ به کالیفرنیا رفتم وبرای متروگلدوین‌مایر شروع بکارکردم . درآنجا ۲۸ سال کارکردم ودرطول این زمان چهار اسکار گرفتم .

والس بزرگ برای « دوویویه » ، خانم مینیور برای «وایلر» ،کسی درآن بالا مرا دوست دارد برای « وایز » و « ژیژی » برای « مینه‌لی » . من اولین فیلمبرداری بودم‌که دو اسکار داشت ، بعد سه وبعد چهار اسکار . از زمانیکه من بوسیله «لئون شامروی» انتخاب شدم ، اعتراف می‌کنم‌که ازاین برتری مغرور شدم . همچنین من یك جایزه بین‌المللی برای فیلمی‌که خیلی دوستش دارم دریافت‌کردم ، Brigadoon باز برای « مینه‌لی » .

متروگلدوین مایر

روش مترو

تئوری «ل . ب . مایر» این بودکه هریك از ستارگان تحت قرارداد بی‌اندازه زیبا جلوه‌کنند ، فرق نمیکندکه دکور و داستان چه باشد . او میگفت : « ما با هنرپیشگان بزرگی قرارداد داریم وبایستی آنها را به تماشاچی به نحوی نشان دهیم‌که هرچه می‌توانند زیباتر باشند » .

این روش مشهور «متروگلدوین‌مایر» مد سالهای ۳۰ را درجهان بوجودآورد ، خواه درلباسها ، آرایش ، یا موی سر ، بسیاری ازفیلمها دراین عصر با این استیل درخشان ساخته شدند ، روشن ، هیچ چیز درسایه نبود ، دکورها را بیاد بیاورید ، اطاق خواب ، اطاق پذیرائی وغیره . . . .

جاهائی‌که دریك روزبصورتی مستند نمیتوانستیم فیلمبرداری‌کنیم ، این مسائل مورد توجه هیچ کس‌نبود، هنگامیکه سناریوهای مربوط به جون‌کرافورد را مرور میکردیم ، درمی‌یافتیم‌که تنها راه فیلم‌کردن آنها "Soft Focus" بودکه بعنوان سبك‌کارمتروگلدوین-مایر شناخته شد .



صحنه‌ای ازفیلم ستوان خندان اثر ارنست لوبیچ

لوئیس . ب . مایر

بهترین‌چیزی‌که درباره او می‌توانم بگویم اینست که او مرد بزرگ نمایش بود ، او شناخت بزرگی در موردسلیقه تماشاچی‌داشت . همچنین‌درکشف ستارگان اشتباه نمیکرد وبه‌محض اینکه یکی را دردست داشت برای موفقیتش پول زیادی خرج میکرد .

کارگردانان

ارنست لوبیچ

خیلی‌کم می‌دانندکه من با اوکارکرده‌ام . در نیویورك من فیلمبرداری فیلم «ستوان خندان» را با همکاری «جورج فولسی» انجام دادم ولی فقط نام او درعنوان‌بندی برده شد .

من و «لوبیچ» خیلی خوب حرف یکدیگر را می‌فهمیدیم و او رفتاری بسیار دوستانه وگرم با من داشت وقتیکه من درسال ۱۹۳۵ به‌کالیفرنیا رفتم در استودیوئی‌که او «بیوه خندان»رابرای (M.G.M.) کارگردانی میکرد اورا ملاقات‌کردم . او با آغوش گشاده ازمن استقبال‌کرد و شخصاً استودیو را بمن نشان داد .

او بودکه بخاطر من نزدکارگردانان وساطت‌کرد که بجای فرستادن من به نیویورك مرا درکالیفرنیا نگهدارند . دلیل چنین سازش ودوستی این بودکه من ایده‌های اورا به صحنه‌های‌اصلی‌تبدیل‌میکردم وچیزهای اضافی را ازعمل دور میکردم – او یکی ازبزرگترین فیلمسازانی بودکه من تاکنون دیده‌ام .

او درنماهایش تمام چیزهائی راکه باعث انحراف توجه تماشاچی میشد بدور میریخت ، منشی صحنه را صدا میکرد ومیگفت : « این تابلو را ازدیوار بردارید، یا این آئینه را وغیره . . . . »تمام چیزهائی‌که در داستان اضافه بودند حذف میشدند. برخلاف اوفیلمسازی مانند «لانگ» برای حذف‌کردن جزء ازیك پلان‌بایستی با اوکتك‌کاری‌کرد .

داوید وارك گریفیث

من یکی ازفیلمهای ناطق اورا فیلمبرداری‌کردم «تلاش» . فیلم به هیچوجه موفقیتی نداشت ، ولی‌برای من تجربه بسیار قابل توجهی بود . ما زبان یکدیگر را خوب می‌فهمیدیم بخاطر اینکه هردوی ما ابتکار را دوست داشتیم . تا آخرین لحظات «گریفیث» چیزی را تجربه میکرد . یکبار ما مجبور بودیم‌که با پرده شفاف‌کارکنیم (بدون شك میدانیدکه این چه چیزی است ، برای اجتناب ازفیلمبرداری درهوای آزاد ، زیرا درآغازکار سینمای ناطق بخاطر صدا این‌کار مشکل بود ، صحنه‌های خارجی را برروی پرده شفافی که هنرپیشگان نقشهای خودرا جلوی‌آن بازی میکردند نمایش میدادند) «گریفیث» بشدت ازاین‌کار متنفر بود ومیخواست فیلمبرداری درهوای آزاد را آزمایش‌کند بدبختانه درآنزمان دوربین‌های فیلمبرداری‌تکمیل‌نشده بودند وبطرز عجیبی سروصدا میکردند وبخاطر همین درجعبه‌های بزرگی‌محبوس‌بودند ، چیزی شبیه یخچال– هنرپیشگان بایستی صحنه مربوط خودرا بازی میکردند درحالی‌که دراطراف آنها دو یا سه دوربین کار میکرد ویك میکروفن‌که روی چوبی به بلندی ۱۸ پا نصب شده بود با توجه به مشکلات فوق ما تصمیم‌گرفتیم‌که صحنه را دراستودیو فیلمبرداری‌کنیم . «گریفیث» یك نمای درشت لازم داشت و با چنین پرده شفافی اینکار بسیار مشکل بود – برای اینکار ما می‌خواستیم‌که زمینه تصویر کاملاً واضح باشد درست به وضوح چهره درنمای درشت . بنابراین ما ازیك عدسی با زاویه باز استفاده کردیم ونتیجه خیلی خوب بود . بدون شك این اولین‌بار بود که‌کسی موفق به فیلمبرداری یك نمای درشت درمقابل یك پرده شفاف میشد بدون اینکه تصنعی‌بودن فضا حس شود .

«گریفیث» آزمایش‌کردن این نوع تجربه را دوست داشت ، او دوست داشت چیزی را تجربه‌کندکه قبلاً هرگز آزمایش نشده وتمام تکنیکی‌که ما درزمان خود ازآن‌استفاده‌کردیم قسمت‌اعظمش مرهون تجربیات «گریفیث» است .

او مرد مطبوعی بود . من این همکاری را دوست داشتم زیراکه «گریفیث» تنها تجربه‌کردن را دوست نداشت ونظریات را می‌پذیرفت و زحمت‌گوش‌کردن چیزی راکه باو میگفتند بخود میداد . هیچ‌کس مانند او کار خودرا نمیشناخت وازفیلمبردار نیز متوقع بود که کار خودرا بداند . او فهم بزرگی برای‌کاربصورت دسته‌جمعی‌داشت واین تنها طریق‌کاربودکه او میشناخت.

ریچارد بوله سلاوسکی

او کارگردان فراموش شده‌ایست‌که بعضی از فیلمهایش را دوباره باید دید . من برای او یك وسترن فیلمبرداری‌کردم « سه پدرخوانده » . درسال ۱۹۳۵ این اولین‌کارمن‌برای "M.G.M." بود . من «بوله سلاوسکی» را بعنوان یك فیلمسازخیلی‌خوب میشناسم ، حقیقتاً خوب . تکنیك تحسین‌آمیزی‌که او صاحب بود و روش‌کارگردانیش درزمان خود پیشرو بود . او نمونه‌کارگردان ایده‌آل برای فیلمبردار بود . بنظر من کارگردان بایستی دارای ایده باشد وفیلمبردار مسائل نوری راکه این ایده‌ها بوجود می‌آورند ازبین ببرد . اگرکارگردانی برای الهام‌دادن به فیلمبردار ایده‌کافی داشته باشد ، فیلمبردارکار درخشانی ارائه خواهد داد این‌کاریست‌که احتیاج به توافق دارد واین توافق را من نزد «بوله سلاوسکی» پیداکردم همانطورکه بعدها در « دوویویه » یافتم .

فریتز لانگ

او کارگردان سخت‌گیری بود . بعضی وقتها پیش می‌آمدکه درروز شانزده تا هفده ساعت با او کار میکردیم . ولی اوکارگردان بزرگی است ودرفیلم « خشم » ما سناریو زیبائی دردست داشتیم . من حقیقتاً میخواستم‌که با او همکاری‌کنم ولی «لانگ» این اجازه را نمیداد . باوجود این ما هرگز باهم مخالفتی‌نکردیم. درپایان فیلمبرداری «لانگ» ساعت ۳ بامداد بمن تلفن کرد و با لحنی ناامیدانه‌گفت : « جو ، شما هرگز مخالفتی با من نمیکنید وهرگز نمیتوانم جدلی با شما داشته باشم » . من باوگفتم : « فریتز ، من نمیخواهم مانع شما شوم ولی مایلم بشما کمك‌کنم وراجع بـه ایده‌هایتان با شما بحث‌کنم » . «لانگ» آنچنان ناامید بودکه تقریباً پشت تلفن‌گریه میکرد . . . . می‌بینید ، بعضی ازهمکاران من مطلقاً نمیتوانستند اورا تحمل کنند . ولی او مدیر بود وصددرصد مسئولیت داشت وبایستی باو حق داد .

وقتی «لانگ» به استودیو میآمد صحنه‌هایش قبلاً طرح شده بود ، ازآغازکار او میدانست‌که دوربین را کجا میخواهد قرار دهد بدون بالبداهه کارکردن .



صحنه‌ای ازفیلم «تلاش» اثر «گریفیث»



صحنه‌ای از فیلم «سه پدرخوانده» اثر «بوله‌سلاوسکی»

بخاطر میآورم که برای فیلم «خشم» نمائی ازیك قاضی را دریك سكانس محاكمه درنظر گرفته بودكه برای انسان این تصور را بوجود میآوردكه پرچمی ازسر او بیرون آمده‌است ، درحین فیلمبرداری ، دریافتیم که بعلت وضع نور موجود بایستی دوربین را كمی بطرف چپ حركت بدهیم من مجبور شدم ساعتها برای این تغییر كوچك كه به ساختمان نمای او لطمه‌ای نمی‌زد با او بحث كنم ، او میگفت‌كه اینطور طراحی‌كرده وبایستی‌كه اینطور باشد . تصور میكنم‌كه درعمل این تغییر زاویه به ایده «لانگ» كمك‌كرد زیرا یك چنین نور شدیدی دربالای سر قاضی باعث میشدكه جزئی‌ازپرچم از دید مخفی شود وبنظر من هرگز نبایستی نور را قربانی‌كرد .

« اسپنسرتریسی » و « فریتز لانگ » در طی فیلمبرداری فیلم «خشم» كوچكترین توافقی باهم نداشتند . وحشتناك بود ، هردوی آنها دارای شخصیتی مقتدر بودند وازصبح تا شب با یكدیگر اختلاف داشتند، یكروز «اسپنسر» خسته ازروش «لانگ» نسبت به همه ، بدیدن من آمد وگفت : « جو ، اگر تو یك اردنگ باو نزنی من‌خودم اینكار را خواهم‌كرد » او میخواست اینكار را بخاطر همه انجام دهد زیرا فكر میكردكه «لانگ» توقع زیادی ازهمه دارد .

ما فیلمبرداری صحنه‌ای را تمرین میكردیم‌كه نور ازطرف راست می‌تابید وهربار «لانگ» جلوی نور میایستاد وآنرا مخفی میكرد، بنابراین ظاهراً من بی‌آن‌كه او متوجه شود جای نور را تغییر دادم ولی درتمرین بعدی بازهم «لانگ» جلوی نور راگرفت . باو گفتم : « فریتز بالاخره تصمیم نهائی خودرا بگیرید وبگذارید این صحنه را درست وحسابی نور بدهم » .

درچنین‌فضائی‌فیلم «خشم» ساخته شد ولی‌باوجود همه اینها ، نتیجه فوق‌العاده بود . «لانگ» یك چنین كارگردان بزرگیست ، واقعاً بزرگ . . . .

فرانك بورزاژ

من برای او فیلمی فیلمبرداری‌كردم‌كه هیچ‌كس ازآن حرفی نمیزند و واقعاً جای تأسف است بخاطر اینكه فیلم بسیارخوبی‌بود «شهر بزرگ» . ما سناریوی خوب و هنرپیشگانی عالی داشتیم . لوئیس رینر "Luise Rainer" فوق‌العاده بود ، والبته وجود خود «بورزاژ» كه فیلمسازی بزرگ وهمكاری راحت بود . او اجزاء شخصیت وصحنه‌ها را دوست داشت نوع بخصوص ازچیزهائی‌راكه هیچ‌كس بهنگام خواندن سناریو بآن توجه نمیكند . بخاطر همین است‌كه من اغلب به‌كارگردانانی كه با آنها كاركرده‌ام گفته‌ام كه درست است‌كه آنها سوژه را میشناسند ، ولی هرگز نباید فراموش‌كردكه تماشاچیان چیزی ازآن نمیدانند. كسانی مانند «بورزاژ» ، «بوله سلاوسكی» و «لوبیچ» دوست داردكه با اجزاء شخصیت فیلم‌كاركنند وشاید بخاطر همین است‌كه فیلمهای آنها «هنوز اثر ضربه‌ـ زننده‌ای دارد» هرگزكسی متوجه تكنیك «بورزاژ» نمیشود واین بسیارخوبست ، امروز اگر ابتكار تكنیكی جدیدی بوجود بیاید بایستی همه متوجه‌اش شوند واین بد است . فیلم بایستی ازچشمه درك واستعداد بطور طبیعی جاری باشد .

درعمل ، با وجود اینكه تكنیك درفیلمهای او بچشم نمیخورد ولی «بورزاژ» روی مناظر تكنیكی فیلمهایش خیلی‌كار میكرد . هرنمائی‌را با دقت تركیب میكرد ، هرنوری را ، وكمك بزرگی برای همه تكنیسین‌ها بود . او نیزهمه چیزرا قبلاً آماده میكرد. درشهر بزرگ ما افه‌های نوری زیادی داشتیم. اطاقهای‌كوچك ، آشپزخانه ، وغیره . . . . ولی همه چیز به موقع وبجا بود . تصور نمیكنم‌كه من تنها فردی باشم‌كه درباره تكنیك سینما چنین نظریاتی داشته باشم. عده زیادی ازهمكاران من نیز چنین فكر میكنند . من فیلم دیگری نیز برای «بورزاژ» فیلمبرداری‌كردم بنام « سه یار » .

مروین له‌روی

برای اوفیلمهای«پل واترلو» ، «برداشت‌اتفاقی» و «مادام‌كوری» را فیلمبرداری‌كردم . برای صحنه‌های « مه » فیلم «پل واترلو» خیلی‌ها تحسینم‌كرده‌اند. دراین فیلم ماشینهای مولد دود جدیدی را درنظر گرفتیم‌كه استودیو برای ما تهیه‌كرد . ما راه نوینی را آغازكرده بودیم ، تكنیسین‌ها روش عالی جدیدی بوجود آورده بودند . مثل « مه » ای بودكه زیاد تیره نباشد وخیلی سبك ، هرباركه ما فیلمبرداری میكردیم استودیو در « مه » فرو می‌رفت .

كاركردن با این روش‌كه نامش بخاطرم نمیآید كم وبیش مشكل بود زیراكه این « مه » بشدت قرار بود وبایستی پلاتو را بدون وقفه با « مه » پرمیكردیم. تمام تكنیسین‌ها در « مه » لندنی اینطوركاركردند. برای چنین صحنه‌هائی افه‌های ضدنور بسیارمشكل‌است زیرا همیشه بایستی از تاباندن مستقیم نور چراغهای "Spot" خودداری‌كرد . برای ازبین‌بردن این‌مشكل باین نتیجه رسیدیم‌كه صحنه را فقط بوسیله نور لازم روی پلاتو نور بدهیم . دكوراتورها یك پل بصورت



صحنه‌ای از «پل واترلو» اثر «مروین له‌روی»



صحنه‌ای ازفیلم «خانم مینیور» اثر «ویلیام وایلر»

دورنما ساخته بودند وبرای ایجاد حالت راه رفتن مردم روی پل ، درپیاده‌روها فرشی‌که حرکت میکرد قرار داده بودند . وبرای افه‌های دیگر جای پل قابل تغییر وتعویض بود . این دکور فوق‌العاده‌بود . یك افه زیبای دیگر والس مشهور درپرتو نور شمعها بود . در دوره ما برای صحنه‌هائی شبیه این سکانس ازیك جورکلید که ازفاصله دور شدت هرلامپ‌کوچکی را رهبری‌میکرد استفاده میکردیم واین‌کلید میتوانست با دخالت انگشت فقط یکنفرکار خودرا انجام دهد ، ولی درسال ۱۹۴۰ ما بیست تائی شمع‌کوچك داشتیم‌که ده نفر درمیان تاریکی ودکور مخفی شده بودند وشعله هرشمع را با نزدیك شدن و دورشدن هنرپیشه‌کم وزیاد میکردند .

تمام فیلم «پل واترلو» درشرایط حداقل نورساخته شد ولی فیلمی‌که درآن دوره ازآن استفاده میکردیم به‌حساسیت فیلمهای امروز نبود وتنظیم نور گاهی اوقات یکروز تمام بطول میکشید . در دوره ما تنها فیلمبرداری‌که اینطور وقت صرف میکرد «فردی . آ . یانگ» بود . برای «دیویدلین» او حقیقتاً معجزه‌کرد ولی بعضی اوقات او روی یك فیلم بیش ازیکسال‌کار میکند ،- ولی حتی درفیلمهای « جیمزباند » که او فیلمبرداری‌کرده چیزهای زیبائی دیده میشودکه تهیه همه اینها اکنون باتجهیزات‌تکنیکی، ساده وآسان‌است.

در پل واترلو نیز ازپرده شفاف استفاده‌کردیم وتمام اطراف دکور پل پرده وسیعی وجود داشت‌که افه شهر را بوجود آورده بود تکنیسین‌ها همه از کاردانی ولیاقت برخوردار بودند وکار با « مروین له‌روی » دراین فیلم برای من بسیار مطبوع بود .

«برداشت اتفاقی» را خیلی دوست دارم . این فیلم بخاطر دکور پیچیده‌اش باندازه‌کافی مشکل بود . هنوز همه چیــز دراستودیو فیلمبرداری می‌شد حتی صحنه‌هائی‌که برای فضای خارج درنظرگرفته شده بود واین مسئله ما را مجبور میکردکه سیستم نورپردازی دیگری تدارك ببینم . برای مثال ما سکانسی داشتیم دربیلاق‌که «گریرگارسن» و «رونالد کولمن» روی علفها نزدیك‌دریاچه‌کوچکی نشسته‌اند ما یك تراولینگ ازماهیها در دریاچه‌کردیم‌که دکور را آشکار میکرد همه اینها را دراستودیو انجام دادیم . صحنه‌های « مه » نیز دراین فیلم وجود داشت‌که ازصحنه‌های مه‌آلود فیلم «پل واترلو» بهتر شد زیرا من اکنون وسائل‌کار را بهتر میشناختم .

«مادام‌کوری» نیز برای من خیلی عزیز است . این فیلم ، فیلم فیلمبردار بود . دکور باشکوهی داشتم روی‌نورصحنه‌ها درلابراتوارخیلی‌کارکردیم میخواستیم تماشاچی این احساس را داشته باشدکه همه روشنائی ازنمونه‌های رادیوم است . ما یك روز تمام کارکردیم وبدبختانه نتیجه‌کار آن نبودکه ما انتظار داشتیم . برای من این فیلم حقیقتاً جالب توجه بود زیرا قسمت اعظم فیلم دراستودیو ولابراتوار میگذشت واین‌موضوع به فیلمبرداری موقعیتی میدادکه‌کاری غیرمتعارف‌انجام شود . هنوز بخاطرم هست‌که «گریرگارسن» هرروز صبح ساعت ۵ باستودیو میآمد برای اینکه درصحنه‌ای بایستی ۸۰ ساله نشان دهد وگریم او وقت زیادی لازم داشت .

«مروین له‌روی» مردیست دقیق و با هوش ، یك تکنیسین عالی ، او ذوق بیهوده را دوست‌ندارد وبشدت به طریقه قدیمی تعریف یك داستان معتقد است . وبیش ازهرچیز او کارگردانی حریص وخستگی‌ناپذیر است .

ویلیام وایلر

من فقط دریك فیلم با اوکارکردم خانم مینور . او روش قابل تحسینی دررهبری دارد . کنار دوربین می‌نشیند وبه‌تمرین نگاه میکند بدون اینکه کلمه‌ای حرف بزند .

هنرپیشگان بکلی‌ازآنچه او فکرمیکند بی‌اطلاعند. دریك سکانس از فیلم «گریرگارسن» درازکشیده و «والتر پیچن» باکفش راحتی یك اردنگ حواله او میکند بدون اینکه قبلاً پیش‌بینی شده باشد . درعمل البته این فقط یك تمرین بود ولی «وایلر» متوجه این ژست شد واین صحنه را همانطورکه بود نگهداشت . دریك سکانس دیگر درکلیسا یا دقیق‌تربگویم در دالان کلیسا همه مــردم مشغول صحبت درباره مرد جوان «ریچارد نی» هستندکه بایستی خانواده خود وهمسر خود «ترزا رایت» را ترك‌کند . ما ۳۷ بار ازاین‌صحنه فیلمبرداری‌کردیم و «وایلر» هرگز بما نمیگفت‌که چه چیزی اشکال دارد . درموقع تمرین ، کودکی‌که رل «کریستوفر» را بازی میکرد بایستی بازی را با زدن حلقه در شروع‌کند و «وایلر» آنقدر ما را وادار به تکرار این صحنه‌کرد تا بتواندکودك را درحین‌تکرار این‌ژست دردست بگیرد. یك نمونه دیگر، در یك لحظه مستخدمه در آشپزخانه را با پایش باز میکند وکسی متوجه این جزئیات نمیشود ، ولی بعد ، پیشخدمت‌که عاشق مستخدمه است برای آخرین‌بار قبل ازعزیمت به جنگ با او شام میخورد وزمانیکه هردو وارد سالن غذاخوری میشوند درآغوش یکدیگر، مستخدمه همان ژست را برای بستن در انجام میدهد . این قسمت بسیار زیبا بود خصوصاً که به تماشاچی‌تحمیل‌نمیشد . «وایلر»

اینطورکار میکند، بدون اینکه اطلاع دقیقی بدهد وجائی برای قوه دراکه کمدین باقی بگذارد .

جورج استیونس

من «زن سال» راکه برای «جورج استیونس» فیلمبرداری‌کرده‌ام دوست دارم . این اولین برخورد سینمائی «کاترین هپبورن» و «اسپنسر تریسی» بود ، صحنه عاشقانه آنها بسیار اثر میگذاشت . «استیونس» کارگردان بسیارخوبی‌است‌که مانند بسیاری‌ازهمکارانش کار خودرا با مونتاژ وفیلمبرداری شروع‌کرده است . دریك سکانس‌خیلی‌کوتاه ازفیلم «تریسی» و «هپبورن» ازخانه قاضی‌که آنها را بعقد یکدیگر درآورده خارج میشوند و دوربین فیلمبرداری خروج این زوج را ازمنزل در نمیدانم چند زاویه مختلف فیلمبرداری کرده . «استیونس» همیشه بیش ازآنچه‌که لازم دارد فیلمبرداری میکند و درکار خود خیلی کُند است . بزرگترین داستان عالم مدت زیادی وقت اوراگرفت ویکی ازبهترین فیلمبرداران ما درطول فیلمبرداری بخاطر این کار مشکل و ضعف فوق‌العاده ، مُرد !! «جورج» مرد جذابیست ولی بعنوان یك همکار بسیار سختگیر است .

آنتونی‌مان

من فیلم کم‌خرجی بنام «خیابان فرعی» برای او درنیویورك فیلمبرداری‌کردم . تمامی فیلم درخارج ، صحنه‌های زیادی‌ازنیویورك‌داشتیم‌که بایستی‌ازارتفاعات وازبالا فیلمبرداری میشد وبرای اینکار ما از جراثقالی استفاده کردیم‌که درزیر آن‌کابین‌کوچکی آویزان بود ودرآن‌کابین جائی برای فیلمبردار درنظرگرفته شده بود . فیلمبردار من نمیتوانست آن بالا برود ودرنتیجه من خودرا قربانی‌کردم و شخصاً فیلمبرداری کـردم باوجود اینکه برخلاف میلم بود اکثراً پیش می‌آیدکه آن بالا یکباره آدم احتیاج به یك عدسی اضافه پیدا میکند یا چیز دیگری مشابه آن واین بسیار ناگوار است .

پس ازفیلمبرداری این فیلم من به «بوستون» رفتم تا دیداری ازخانواده خود ودوستانم انجام دهم . یکی ازآنها دفتری درنیویورك داشت وضمن‌اینکه ما ازسینما صحبت میکردیم بمن‌گفت : « میدانی جو ، چند روز پیش درنیویورك ازپنجره دفترم به بیرون خم شده بودم ویك آدم ابله‌ای را دیدم‌که از جراثقالی آویزان بود ، می‌بینی آدم برای نان‌خوردن چه جورکارهائی باید انجام دهد » ! ! . . .

درعمل تمام فیلم درفضای خارج و با استفاده از مغازه‌ها وخانه‌های واقعی فیلمبرداری شد . شرط‌بندی بزرگی بود ولی ضمناً کار جذابی بود . عموماً ما در طول تعطیلات آخر هفته فیلمبرداری میکردیم زیرا هنرپیشگان نیویورکی درتمام هفته‌گرفتاربودند . یکروز چون صحنه‌ای ایجاب میکرد تمام‌آنتن‌هارا درکوچه‌ای ازمحله یهودی‌ها جمع‌کردیم یك خاخام از خانه‌اش بیرون آمد وخواست‌که آنتن اورا سرجایش بگذاریم ما ناچاربودیم ولی این خیلی مضحك بود چون معمولاً درعصر « سبا » نگاه‌کردن به تلویزیون مجاز نبود . درآخر هفته من ازکالیفرنیا برگشتم ودرهواپیما ، هنگامی‌که ازروی نیویورك پرواز میکردیم توانستم تکنیسین‌ها را به‌بینم‌که درکوچه‌ها مشغول فراهم‌کردن مقدمات فیلمبرداری بودند .

« مان » نیز قبلاً مونتور فیلم بود ودرآنموقع با یك مونتور زن ازدواج‌کرده بود . او خیلی سریع کار میکرد با اطمینان واستادی‌کامل ، زیرا او همیشه میدانست چه میخواهد و نتیجه پس از مونتاژ چـه خواهد بود .

دو همکاری بزرگ

جورج کیوکر

اولین فیلم من با «جورج‌کیوکر» «زنان» بود . میتوانید براحتی مسائلی راکه ما ضمن فیلمبرداری با آن روبرو میشدیم مجسم‌کنید . پخش ، منحصراً زنانه بود و با نامهای بزرگی چون «نورماشیرر» ، «جون‌کرافورد» ، «روزالیند راسل» یا «جون فونتین» .

برحسب عادات آن دوره ، هرستاره نورپردازی مخصوص به‌خودرا داشت‌که باو ارزشی میداد . واین مسئله برای من درطول فیلمبرداری بصورت مشکلات باورنکردنی درآمد . مثلاً اگر «نورماشیرر» و «جون‌کرافورد» صحنه مشترکی‌داشتند برای نشان‌دادن هریك ازآنها بامزایای خودشان ، بایستی‌من‌دوجور نورپردازی را ترکیب میکردم واین‌کار مشکلتر ازچیزیست‌که آدم بتواند تصورکند . قبل از فیلمبرداری ، هـریك از ستارگان مرا بگوشه‌ای میکشید برای‌اینکه ازمن بپرسد آیا نورپردازی صحنه باعث تفوق اوست یا نه .

این نبرد ، هیچگاه علنی نبود ولی من خیلی دست به‌عصا راه میرفتم . «جورج‌کیوکر» خودش‌که بـه «کارگردان زنان» شهرت یافته بود اکثراً خونسردیش را ازدست میداد ، فریاد میکشید ، ناسزا میگفت وحتی بعضی اوقات با هنرپیشگان با خشونت رفتار میکرد . البته او اجازه چنین‌کاری را داشت چون تمام ستارگان اورا می‌پرستیدند .

وی مدام با شکوه و زاری روبرو میشد « شما به × بیشتر ازمن توجه دارید » .

هرکس میخواست خیره‌کننده جلوه‌کند وهرروز موقع دیدن «راش» های فیلم هیچکدام به‌دیالوگها ، به‌کارها وحتی به بازی دقتی نمیکردند ودرتمام مدت باین مسائل اشاره میکردند . « جو ، متوجه این سایه کوچك روی مژه‌های من شده‌اید ؟ » وبایستی‌گناه را بگردن میگرفتم . دراین فیلم بودکه من برای اولین‌بار ازرنگ استفاده‌کردم ، فیلم سیاه وسفید بود ولی در پایان یك نمایش مد بطـریقه رنگی وجود داشت . تکنیسین‌های«تکنی کالر» دراین‌باره بمن‌کمك میکردند کمپانی رأساً آنهارافرستاده‌بود. درآنزمان‌نگاتیف رنگی نبود ورنگ‌بوسیله یك‌طریقه عمل **“Hydrotypique”** اضافه میشد .

اولین فیلم رنگی واقعی من «خانم فورسایت» بود از «کامپتون‌بنت» . درآنموقع چیزها رو به تکامل رفته بود ولی این «ایستمن‌کالر» بودکه بزرگترین پیشرفت را صاحب شد ، برای اینکه فیلم رنگی‌کمتر کدر بود و با نورکمتری میتوانستیم فضای بهتری خلق کنیم . برای فیلم زنان تکنیسین‌های «تکنی‌کالر» تمام وقت برای راهنمائی ما حضور داشتند . کار من پابرجا بود برای اینکه به‌آنها نشان بدهم کجا مایلم منبع نور من قرار داشته باشد وآنها شدت نوری راکه استفاده میکردند خودشان اندازه میگرفتند .

داستان فیلادلفیا برای من آنقدر جالب نبود ، ولی فیلم با هنـرپیشه بود ، «کاترین هیپبورن» و «کاری‌گرانت» تحسین‌انگیز بودند . آنها خیلی خوب باهم‌کار میکردند .

«کاترین» درحرفه خود بسیار جدی است ، او حقوق خودرا میشناسد وهمیشه برای حفظ آن میجنگد، زمانی‌که او چیزی میگوید ، باحتمال هشتاد درصد حق با اوست وهنگامیکه‌کسی با «کیوکر» کار میکند باید طریق جنگیدن را بداند ولی با «کاترین» او بحث نمیکرد زیرا میدانست‌که حق با اوست . هر سرموقع درمحل‌کار حاضر میشد ومتن سناریو مر به نقش خودرا میدانست . رویهمرفته زنیست با هو واستثنائی .

من بایستی روی‌فیلم « نینوچکا Ninotchka » کار میکردم ولی بعلت اشتغالات قبلی مجبور به چشم‌پوشی‌ازاین‌کارشدم . «گاربو» علاقه زیادی به «دانیـ داشت‌که مسئول فیلمبرداری قسمت اعظم این فیلم بو اکثر اوقات «گاربو» با او مشورت میکرد ، «بیـ کار تحسین‌آمیزی برای او انجام داد ، ولی نـ فراموش‌کردکه فیلمبرداری از «گاربو» مطلقاً دشـ نبود . زیرا او صورتی زیبا داشت ودرهرزاویه‌ای به‌خطوط نرم صورتش بخوبی می‌نشست .

باردیگر من درفیلم «زن دوچهره» با «گاربو» برخوردکردم این فیلمی بود از«کیوکر» .

لباس‌پوشاندن به «گاربو» بسیار مشکل بود زیـ بدن او عضلانی وشانه‌هایش بسیار پهن بودند ، بایستی لباس شب می‌پوشید وما نتوانستیم آنرا برایـ پیداکنیم . فیلمبرداری ازاین صحنه را برای پایان‌کـ گذاشتیم ، سیاهی لشگرها جمع شده بودند ، همه چیـ برای فیلمبرداری آماده بود ، ولی لباس هنوز حاضـ نشده بود ، خیاطها با ناامیدی لباسی‌آوردندکه «جون‌کرافورد» درفیلم دیگری بتن داشت . یقه لباس دکولـ خیلی باز بود ولی خیاط قول دادکه آنرا با چسباند کاغذ قابل قبول وگردن‌بند مخفی‌کند . صبح روز بعـ چهار نفر درلباس‌پوشیدن به گاربوکمك‌کردند ولباس را به‌خانم «گاربو» چسباندند . غیرممکن بود ، چون با کوچکترین حرکتی ، یقه دکولته نمایان میشد ودر آنزمان اصلاً فکرش را هم نمیتوانستیم بکنیم‌که چنیـ لباسی را درفیلم بگذاریم . وبالاخره یك لباس جدیـ یك شبه دوخته شد .

درفیلم «چراغ‌گاز» نورَ اهمیت زیادی داشت چون ، افه چراغهای‌گازکه «پت‌پت» میکرد نبض‌نمایش بود . ما می‌بایست یك چنین صحنه‌ای را دریك روز فیلمبرداری تمام‌کنیم ، وگرنه روزبعد مدت زیادی طول میکشید تا ما شدت نور روز پیش را پیداکنیم . یکنفر که تصور میکرد ما وقت خودرا بخاطر جزئیات بیهوده ازدست میدهیم فریاد زد : «شاید امیدوار هستیدکه برای این‌کار یك اسکار بگیرید» . . . ؟ همه آدمهای آنجا بطرفش‌هجوم بردند و «کیوکر» جداگانه خدمتش رسید . ما بایستی صحنه را آرایش میکردیم وبـآن میپرداختیم تا بتوانیم حالت دلخواه را بوجود آوریم . ازمن همیشه بعنوان فیلمبرداری‌که کُند کار میکند یاد میکنند ، درست است چون من بادقت جزئیات را مرتب ومنظم میکنم . میدانید اگر تماشاچی ناراضی ازسینما خارج شود بدون اینکه بداند چرا ؟ ناراضی مینماید ولی این چیزی‌که او نمیتواند برای نارضایتی خود توصیف‌کند شاید همان فیلمبرداری باشد . برگردیم به «چراغ‌گاز» درشروع فیلم صحنه‌ای وجود داشت‌که درآن «اینگرید برگمن» باید چهارده ساله نشان بدهد. گریمورها کارشان تحسین‌آمیزبود . درمورد نورپردازی من سعی‌کردم آنچه راکه بعنوان یك متخصص پرتره میدانستم تجربه‌کنم . فقط یك‌منبع نور دراطراف‌صورت برای عوض‌کردن حالت صورت. باضافه اینکه صحنه بایستی ازنورپردازی نرمی برخوردار شود با استفاده ازفیلتر برای محوکردن خطوط صورت . اینکار باندازه رتوش یك عکس دقیق است . این افه درفیلم خیلی خوب درآمد . ما درمورد نتیجه نهائی مشکوك بودیم ولی استعداد «اینگرید برگمن» شاهکار ما را کامل کرد . او زن صبوریست وهرگز اعتراضی نمیکند ،





بالا : صحنه‌ای ازفیلم «زنان» اثر «جورج کیوکر»
پائین : صحنه‌ای ازفیلم اشرافزاده بی‌اشتیاق» ساخته‌ی «وینسنت مینه‌لی»

ولین‌بارکه اورا دیدم بمن‌گفت : « من فکر میکنم یمرخ اینطرفی بهتراست » من باوگفتم : « مطلقاً چنین چیزی نیست ، از صورت شما در هــرزاویه میشود فیلمبرداری‌کرد ، خطوط صورت شما بسیار متناسب هستند » . و او آنقدر خوشحال بود ازاینکه دیگر نگرانی بخاطر نیمرخ بهترش ندارد .

آخرین فیلمی کــه من با «کیوکر» کارکردم «هوسهای من» بود . درعنوان‌بندی فیلم نام‌کارگردان وجود ندارد ، «جورج کیوکر» فیلم را شروع‌کرد و «موین له‌روی» بپایان رساند . داستان فیلم خیلی بد بود . و با چنین آغازی هرچقدر هم آدم بخواهد کارکند داستان بد باقی میماند . «رابرت میچم» درآنموقع‌قراردادی‌با "M.G.M." داشت‌که میخواست از او قهرمانی بسازد ولی او حالت‌کسی را داشت‌که خودرا دست بیاندازد . «کیوکر» و او کوچکترین توافقی باهم نداشتند. یك روز ما در "Monterey" فیلمبرداری میکردیم ، درآنجا میخواستیم نمائی از طلوع آفتاب فیلمبرداری‌کنیم . روز قبل همه چیز را آماده‌کرده بودند وما ساعت هفت صبح درمحل جمع شدیم . ساعت هفت‌ونیم صبحانه صرف شد و «گریر گارسن» هنوز نیامده بود . بزودی بقیه نیز حاضر شدند ولی «گریرگارسن» آنجا نبود ، خورشید بالا میآمد وما وقت را ازدست میدادیم ، «کیوکر» بشدت عصبانی بود ، بالاخره یك آسیستان پیدا شدکه «گریر گارسن» خودرا پشت او مخفی‌کرده بود ، آسیستان جلو آمد وگفت : «آقای کیوکر ، خانم «گارسن» اینجاست . . . » و «کیوکر» فریادکشید . . . . . . به‌سر خانم «گارسن» این طرز صحبت‌کردن «کیوکر» بود .

ونسنت مینه‌لی

با وجود اینکه بنظر من او برسر بعضی ازجزئیات وقت زیادی تلف میکند ولی‌کارگردان بسیار خوبیست. بعد ازکارکردن یك فیلم با او ، همه اطرافیان خسته میشوند ، بخاطر دقت او اکثر هنرپیشگان اورا دوست ندارند . «جین کلی» و او اکثراً با یکدیگربرخوردهای بدی داشتند ، آنها با یکدیگر دوست بودند و «مینه‌لی» حقیقتاً مرد مطبوع و خوش‌آیندیست ولی درمدت فیلمبرداری اکثراً آنها با یکدیگر اختلاف داشتند .

"Brigadon" اولین فیلمی بودکــه من برای او فیلمبرداری‌کردم دراین فیلم ما افه‌های زیادی برای دوربین داشتیم که بایستی با آهنگ وموزیك اجرا میشد . من کارکردن دراستودیو را همیشه دوست داشته‌ام ، کار با دکور بزرگ . اما اینکار بسیار مشکل بود چون «مینه‌لی» دوست داردکه دوربینش مدام در حرکت باشد وما حرکات را ساعتهای متمادی تمرین میکردیم اینکار به نورپردازی معجزه‌آسائی احتیاج داشت ، برای یك حرکت ۱۸۰ درجه بایستی‌که تمام دکور با همان شدت نور ، نورپردازی شده‌باشد . بخاطر این مشکلات فیلمبرداران زیادی درمدت فیلمبرداری بدیدن من آمدند تا ببینند چگونه کــار میکنیم Brigadoon اولین‌فیلم پرده عریض‌من‌بود . «مینه‌لی» برای رنگها خیلی مشکل‌پسند بود ودرآنموقع یك نوع فیلم آگفا وجود داشت‌که نتیجه عالی به‌رنگ آبی وسبز میداد وازکداك بهتر بود ، بین هردوکمپانی یك جنگ واقعی برای ساختن این فیلم درگرفته بود ، من شخصاً مایل بودم بطریق ایستمن‌کالر فیلمبرداری‌کنم ، با هرکدام ازاین‌دو ما یك تست آزمایشی برداشتیم ودر موقع نمایش آگفا بــدون گفتگو بهتر بود . ولی "M.G.M." بما گفت‌که فیلم را هم باکداك وهم با آگفا دریك زمان فیلمبرداری‌کنیم وما فیلم را با دو

دوربین فیلمبرداری کردیم : یك صحنه را هم با آگفا وهم با کداك .

درپایان این فیلمبرداری پرخرج ما آگفارا انتخاب کردیم وباین‌ترتیب بودکه رنگها آنقدر زیبا شدند . درآغازکار برای سینما سکوپ ما دوعدسی مختلف روی دوربین داشتیم ودرموقع فیلمبرداری دونفر مدام علامت‌گذاری میکردند ودراین شرایط داشتن یك‌تصویر واضح یك مبارزه بودکه فیلمبردار بعهده داشت. بخاطر همین است‌که پرده عریض مطلقاً موردپسند فیلمبرداران نبود . خوشبختانه پاناویژن طریقه قابل ملاحظه‌ای‌درتمام سطوح ارائه‌کرد . درمیان فیلمسازان‌کمدی – موزیکال که من باآنها کارکرده‌ام «مینه‌لی» با استعدادترینشان است . او مشکلات تکنیکی راکه امکان دارد درکار بوجود آید خوب میشناسد فکرمیکنم‌که Brigadoon بهترین‌کاریست‌که من با طریقه رنگی انجام داده‌ام .

«قسمت» نیزکار جالبی بود یکبار دیگر بخاطر رنگ ، رنگ دراین زمان تکمیل شده‌بود ورنگ‌آمیزی دردکور نظم وترتیبی پیداکرده بود بطوریکه من نمیتوانستم دررنگها بصورتی تصنعی مبالغه‌کنم ویا پس ازفیلمبرداری آنها را تغییر بدهم ، فقط خودم را با نورپردازی ارضاء میکردم وفیلم بدون اینکه دردسری برای من داشته باشد بیرون میآمد . بعضی اوقات فیلمبرداران برای‌کار با فیلم رنگی پول بیشتری می‌گیرنـد . درحقیقت ، کار آنها شامل بخصوص نورپردازی وفضای صحنه است .

قسمت اعظم «ژی‌ژی» درپاریس فیلمبرداری شد . فیلمبرداری سکانسها بخصوص در «ماکسیم» مشکل‌بود. ما نمایش مهمی داشتیم ودرعوض جایمان کوچك بود . با یك «دالی» مجبور بودیم بخاطر آئینه‌هائی‌که دیوار را تزئین‌کرده بودند قایم موشك بازی‌کنیم . «مینه‌لی» حرکتی برای دوربین درنظرگرفته . بودکه دوربین «موریس شوالیه» را ازهنگام ورود تا عبور ازمیان رستوران ومسیر اورا تعقیب‌کند . نورپردازی دقیقاً آماده شده بود . هربارکه «موریس شوالیه» را با دوربین تعقیب میکردیم من بخود میگفتم : «امیدوارم رفلکس نداشته باشیم» . سکانسهای مربوط به پلاژ در «کالیفرنیا» فیلمبرداری شد . صحنه مربوط به «موریس شوالیه» و «هرمیون جینگوله» دراستودیو پیش‌بینی شده بود . هنگامی‌که درپلاژکار میکردیم یك تکه ابر قشنگ ازراه رسید وجلوی خورشید راگرفت‌که درحال غروب بود من فریاد زدم : « مینه‌لی زودباش اگر حالا فیلمبرداری نکنیم ، دیگر موقعیتی دست نخواهد داد ». ما آنرا فیلمبرداری‌کردیم وازآن درصحنه‌ای‌که در استودیو بین «موریس شوالیه» و «جینگوله» میگذشت روی پرده شفاف استفاده‌کردیم . دراستودیو نور را طوری تنظیم‌کرده بودیم‌که این احساس را بوجود بیاوردکه ابر ازجلوی خورشیدی میگذردکه درحال غروب‌کردن است . درسکانس آغاز فیلم مربوط بـه «بیشه بولونی» همه چیز یك روز قبل حاضر شده بود. ریلهای تراولینگ را درجای خودکارگذارده بودند وتراولینگ‌که باندازه‌کافی طویل بود ، بسیار مشکل مینمود . ولی شب ، «مینه‌لی» ایده خودرا تغییر داد . او میخواست‌که ریلها را دوپا بطرف راست بکشیم وما ساعتها برای استقرار مجدد ریلها کارکردیم ویك روزکامل را ازدست دادیم چون صحنه را بایستی صبح فیلمبرداری میکردیم ولی ازنظر «مینه‌لی» فکرمیکنم که این تغییر درست وبجا بود .

فیلم«اشرافزاده بی‌اشتیاق» نیزدرپاریس‌فیلمبرداری شد ، درسکانسهای مهمانی آن تعداد زیادی خانمهای شیك‌پوش ودکولته وجود داشت وهمه ازشدت سرما میلرزیدند زیرا شوفاژها راکه خیلی هوا را داغ‌کرده بود ، بسته بودند .

چند فیلم

آن بالاکسی مرا دوست دارد از«رابرت وایز»

بیشتر قسمتهای این فیلم را درفضای خارج در نیویورك فیلمبرداری کردیم . صحنه‌ای‌که مردم روی پلکان نجات هستند اجرایش از نقطه نظر تکنیکی برای ما خیلی مشکل بود این صحنه درپلاتو استودیوی "M.G.M." اجرا شد . توده مردم را درنیویورك فیلمبرداری‌کردیم ودرزمینه تصویر نمایش دیده میشد . نمایش را دراستودیو فیلمبرداری‌کردیم و دوتصویر را روی هم قرار دادیم نتیجه نهائی کاملاً واقعی مینمود. برای سکانس بازی بوکس دوربین را روی دست‌گرفتیم وگاهی اوقات هنرپیشه‌ها مستقیماً به‌عدسی دوربین مشت میزدند . فیلمبرداری خیلی بطئی انجام‌گرفت . برای سکانس‌بوکس‌بیش‌ازحدلازم موادخام دراختیارمان قرارگرفت‌که بعداً مونتاژکردیم . «رابرت وایز» نیز یك مونتور قدیمی است وبرای این فیلم او هزاران هزار متر فیلم را مونتاژکرد .

«کشتی شکسته مری‌دیر» از «مایکل اندرسون»

نیمی ازکشتی درمجاورت یك حوض بزرگ در استودیو ساخته شد . وسکانس غرق‌کشتی توسط من وفیلمبردارم‌که درآب فرورفته بودیم فیلمبرداری شد . «گاری‌کوپر» عالی بود ، او حقیقتاً همکار خوبی بود. صحنه‌های مشکل ودشوار را نیز خود او بدون استفاده ازبدل بازی میکرد . من یك فیلمبرداری نیمه رنگی برای این فیلم انتخاب‌کرده بودم ، ولی درلابراتوار باین بهانه‌که فیلم باندازه‌کافی روشن نیست ، تصویر را به‌حدی نور دادندکه این توهم پیش میآمدکه صحنه درروز روشن فیلمبرداری شده ، خوشبختانه کار من موردپسند تهیه‌کننده واقع شد وفیلمبرداری‌را باآگاهی من ترتیب دادند . ولی بخاطر نورپردازی من ، فروش این فیلم بسیار دشوار بود .

موقع نمایش فیلم روی پرده‌کوچك ، دریك سالن کوچك ، نتیجه عالی بود ، ولی دریك سالن بزرگ مثل «رادیوسیتی موزیك هال» نتیجه بسیار بد ونور کم بود ، چون دستگاه نمایش فیلم درفاصله دوری قرار داشت وپرده هم خیلی عریض بود .

خانم فورسایت از «کامپتون‌بنت»

این اولین فیلم رنگی واقعی من بود . کاری بود پرتحرك وبسیار مشکل ، بخاطر استفاده ازچراغهای آرك . من ایده‌هائی راجع به رنگ داشتم ولی مجبور شدم‌که طریقه نورپردازی جدیدی را یاد بگیرم .

درآنزمان این فیلم برای من درحکم بهترین فیلم کاریر سینمائی‌ام بود . فیلمبرداری با «ارول‌فلین» و «گریرگارسن» انجام میشدکه طنز زیادی داشتند و وقت خودرا به دلقك بازی میگذرانیدند . یکروز بایستی صحنه‌ای را فیلمبرداری میکردیم‌کـه درآن «گریر» درمیآمدکه فقط صاحب یکدست لباس بیشتر نیست ، او درکمد لباس را باز میکند و «فلین» درون کمد با شورت ایستاده ! «گریر» تصمیم‌گرفت عمل اورا تلافی‌کند . درصحنه‌ای هردوی آنها سوار ماشین بودند . «گریر» یك سیم برق را زیرنشیمن «فلین» گذاشت موقعی‌که فیلمبرداری این صحنه تقریباً بپایان رسیده بود ، «گریر» جریان‌برق‌را وصل‌کرد و «فلین» به‌هوا پرید. این فیلم‌پرازخاطرات‌زیباست. فیلمبر... مشغول‌کننده بود .

دکتر جکیل ومسترهاید از «ویکتور فلمینگ»

این فیلم برای من خیلی عزیز است. به... «پل واترلو» بخوبی به افه « مه » آشنا شده ... وگمان میکنم‌که کار من در «دکتر جکیل ومستره... هنوز یکی ازبهترین‌کارهای من نسبت بکارهای ... میباشد . درصحنه‌ای «اسپنسرتریسی» ازپله‌ای در... پائین میآمد درحالیکه شنلش درهوا تکان میخو... تنها چیزی‌که ما دراستودیو ساخته بودیم پلکان ... درزمینه ، چراغهائی درپرسپکتیو قرار دادیم ، ودر... این چراغها این احساس را بوجود میآوردیم‌که ... «تریسی» در درون مه گم میشود . برای یك سکا... دیگر قسمتی ازیك‌کوچه را دراستودیو ساختیم ، ... برای آن بودکه بتوانیم مه را درفضا نگاهداریم چ... دریك دکور وسیع ایجاد افه مه بسیار مشکل است .

صحنه‌های تغییرشکل «تریسی» نیز بهمان اند... مشکل بودند . درحدود یکماه سعی‌کردیم‌که ازکاشیه... رنگی استفاده‌کنیم ، ولی نتیجه نهائی مطلقاً واق... نبود . بالاخره اینکار را انجام دادیم : درنماهای درش... «تریسی» را به صندلی می‌بستیم ، البته او نباید ی... میلیمتر تکان بخورد . باین ترتیب ما بصورت تك ف... فیلمبرداری میکردیم وبین هربرداشت‌گریمور آرایش... بصورت او اضافه میکرد . شناخت حرفه‌ای «تریسی... درحین فیلمبرداری این صحنه مشکل قابل توجه بود. او ساعتها ، بدون اینکه حرکت‌کند روی صندل... می‌نشست درحالیکه بآن بسته شده بود . واینکار ازساعت ۶ صبح آغاز میشد .

همه این‌کارگردانان : «کیوکر» ، «له‌روی» ، «فلمینگ» به‌سبك تکنیك قدیمی فیلم میساختند. ازیك صحنه ، نمای دور– متوسط – ودرشت فیلمبرداری میکردند وسپس درمونتاژ صحنه مطلوب انتخاب میشد. من این سبك‌کارکردن را دوست دارم . این درست مثل اینست‌که نویسنده‌ای یك‌کتاب بنویسد ، اگر چیزی مطابق میلش نباشد میتواند یك صفحه را حذف‌کند وجای آن صفحه دیگری اضافه‌کند . بنظر من ، این تکنیك قدیمی‌که آدم را مجبور میکند یکروز تمام برای هرصحنه وقت تلف‌کند ، بهترمیتواند درخدمت یك داستان سینمائی باشد ، تا روشهای جدید .

«والس بزرگ» از «ژولین دوویه»

بدلائل مختلف ، این فیلم برای من ارزش زیادی دارد . قهرمان فیلم «میلیتزا کورژوس» بود . ازسالها پیش "M.G.M." صاحب امتیاز « والس بزرگ » بود . ولی هنرپیشه ایده‌آل را دراختیار نداشت ، باین معنی‌که صدائی به‌صورت مجموع صداهای نرم را دراختیار نداشت . یکروز یکنفر باستودیو آمد وگفت: من یك صفحه دارم وبنظر من این آوازه‌خوان میتواند کار ما را راه بیاندازد . او صفحه را بروی‌گرامافون گذاشت وصدا فوق‌العاده بود . آنها ماهها بدنبال این زن بودند و اورا درمجارستان پیداکردند . وقتی‌که اورا به‌آمریکا آوردند ، متوجه شدندکه او بسیار زشت ، زمخت وچاق است . ولی مدیران استودیو صدای اورا میخواستند . اورا تحت رژیم قراردادند ، گریمورها خطوط صورت اورا دوباره طراحی‌کردند ، آرایش مخصوص برایش درنظرگرفتند . "M.G.M." به بهای طلا خیاط برای طراحی لباس خانم «کورژوس» استخدام‌کرد . لباسهائی‌که بایستی باعث فراموشی سایه او میشدند . ومن‌خودم درجریان تست‌ها بودم . نمیدانم

تست برداشتیم تا بالاخره به نتیجه رضایت‌بخش رسیدیم. مضافاً که لهجه او مشکل دیگری بمشکلات اضافه‌کرده بود. او هیچگونه تجربه هنرپیشگی نداشت، وقتی‌که فهمید بایستی رُل کمدی را هم بازی کند فریاد زد: چطور! من باید هم آواز بخوانم وهم حرف بزنم! وواقعاً مشکل بود "M.G.M." مبلغ زیادی بخاطر این آکتریس خرج‌کرد ونتیجه‌اش خوب بود. میدانید چه به سر «میلیتزا کورژوس» آمد؟ او یك تصادف اتومبیل درمکزیك بکلی متلاشی شد.

صحنه‌های جنگل «وین» را بخاطر دارید؟ من ایده‌ای داشتم‌که اشعه نور را با استفاده از فیلترها درمیان شاخ وبرگ درختان قابل رؤیت‌کنم. قبل از یك استودیو برای صحنه‌های خارجی به‌کارگردان‌گفتم که یك دوجین ظروف «دودزا» با خود بیاورند. ما بعدازظهر دیر به محل رسیدیم نور خورشید بسیار نرم بود، وما ازظروف «دودزا» طوری استفاده‌کردیم‌که با فیلمبرداری این صحنه، این افه نوری را داشتیم‌که نور با فیلتر ازمیان درختان تابیده – دراین لحظه بدون اینکه پیش‌بینی شده باشد گله گوسفندان ازراه رسید وما به فیلمبرداری ادامه دادیم، رؤسای استودیو ازاین صحنه بینهایت خوششان آمد. خیلی مشکل بود که محلی برای این جنگل بعنوان فضای خارجی پیدا کنیم. من مناطق اطراف بوستون را بخوبی میشناختم ومیدانستم‌که در New England محلی هست‌کـه بسیار مناسب است من به استودیوگفتم وآنها اکیپ دومی برای فیلمبرداری صحنه‌های خارجی به محلی‌که من تعیین‌کرده بودم فرستادند ولی نتیجه بسیار بد از کار درآمد. ماهها ما همه جا را جستجوکردیم برای اینکه به‌بینم آیا جائی برای‌اینکارمناسب است؟ واینکار خرج زیادی برداشت برای اینکه هربار هنرپیشگان، تکنیسین‌ها ولباسها را به‌محل میفرستادند وبالاخره بخاطر ناامیدی فراوان درمحلی دراطراف لوس‌آنجلس این صحنه را فیلمبرداری‌کردیم ونتیجه دقیقاً همان بود که ما دنبال آن میگشتیم.

مشکل دیگر ما این بودکه اکیپ فیلم مملو از خارجیان بود: «دووبویه» فرانسوی بود، «گریوی» همینطور، «رینر» اطریشی بود، «میلیتزا کورژوس» مجار بود وهمینطور بقیه، ولی باوجود همه اینها، این یك فیلمبرداری پرتحرك بود وهمه با هم تفاهم داشتند.

ویك کارگردان – تهیه‌کننده : «سیدنی فرانکلین»

تهیه‌کننده‌ای‌که وقت، هراندازه‌که لازم داشتیم دراختیارمان میگذاشت. فیلم «خانم مینیور» را ما در ۶ ماه فیلمبرداری‌کردیم درحالیکه میتوانست در ظرف دوماه ساخته شود. او خود ازنزدیك برتدارکات فیلمش نظارت داشت وبیحساب پول خرج میکرد برای اینکه آنچه میخواهد انجام شود. درفیلم«خانم مینیور» «ویلیام وایلر» که‌گوشش‌کمی سنگین‌است وهرگزمتوجه نمیشودکه تهیه‌کننده برای‌پولی‌که خرج‌میشود دلسوزی میکند، ولی برای این فیلم با «فرانکلین» تفاهم‌کامل داشت. ادامه «خانم مینیور» گول زننده بود ولی «فرانکلین» شخصاً همکار خوبی بود. او باندازه‌کافی قدرت داشت‌که نزد ل. ب. مایر برود ودرروی او بگوید: اگر میخواهید این فیلم را بسازید، باید خوب بسازید وما اینقدر، واینقدر پول لازم داریم بدون این پول نتیجه خوب نخواهد شد.

کمتر تهیه‌کننده‌ای اجازه چنین‌کاری بخودش می‌دهد.

گفتگو توسط : کریستیان ویویانی

یادداشتهائی بر سینمای جدید مجارستان

نوشته : دیوید رابینسون

ترجمه : مسعود مدنی

۱ – مقدمه

با اینکه مجارستان، کشورکوچکی است، با این حال دارای تاریخی پرحادثه وطولانی می‌باشد. چراکه این‌کشور تاآن‌جاکه تاریخ نشان می‌دهد، درواقع هم ازشرق وهم ازغرب وگاهی هم ازکشورهای شمالی وجنوبی مورد حمله وتجاوز قرارگرفته است. ولی آن چیزکه مایه تعجب است، سیر وتداوم فرهنگ ملی این کشور است. موزه ملی بوداپست درحقیقت، سند افتخارآمیزی ازاین فرهنگ است‌که حتی بدون وقفه تا زمان روم باستان نیز سابقه دارد. یکی ازدلائل این امر شاید این باشدکه فکر عموم مردم ازاین عقیده نه‌چندان اساسی پرشده‌کـه، مجارستان نه‌تنهاکشور کوچکیست، بلکه بیشتر حالت روستائی دارد وازمراکز عمده فعالیت‌های فرهنگی جدا افتاده. اما این عقیده بی‌اساس، حداقل این ارزش را داشته‌که هنرمندان مجار را همواره درهرزمینه‌کمی جلوتر ازجریان‌های اصلی فرهنگی دراروپا به پیش رانده است.

با اینکه تاریخ پرحادثه پنجاه سال‌گذشته، این کشور را به نوعی پیشرفت موش وگربه‌وار محکوم کرده، سینمای مجارستان، جهشی بزرگ وتحولی با ثبات‌گرچه متناوب ازخود نشان داده است.

ضروری است به نسل جدید سینمای مجارستان‌که با نفوذ بسیار درهفت سال‌گذشته[1] درزمینه این‌کشور پدید آمده، نگاهی بیاندازیم. این نسل جدید بطور کلی درزمینه موضوع وسبك سینمای قدیمی مجارستان، تحول جدیدی بوجود آورده است.

سینمای مجارستان همواره مسیرمشخصی را دنبال کرده است. درسال‌های ابتدا، این سینما، سنت اقتباس‌های وفادارانه ازادبیات را پایه‌گزاری‌کرد، که گرچه اعتبار فراوانی برای هنر جدید بوجود آورد، بعدها، بصورت میراثی زیان‌آور وطردشده درآمد. درتحت تسلط جمهوری، درسال ۱۹۱۹ مجارستان برای اولین‌بار سینمای ملی خودرا بدست آورد. واین درست چهارماه قبل ازآن بودکه صنعت فیلم درشوروی تحت کنترل دولت قرارگیرد. رژیم حکومت «هورتی»[2] بیشتر ازرونق‌بخشیدن به فیلم‌های داخلی به صادرکردن هنرمندان فیلمساز به‌خارج پرداخت (**کوردا – مایکل کورتیس**).

با این‌حال حتی این دوره تاریخی نیزچندان بی‌ثمر نبود. بدست‌آوردن استقلال درسال ۱۹۴۵ بنظر تحول جدیدی بود. آکادمی هنرهای دراماتیك وسینما، تحت نظر «بلابالاش» تأسیس شد، وهنرمندانی‌که تحت

۱ – این مقاله دربهارسال ۱۹۷۰ نوشته شده‌است.
2 - Horthy.

رژیم «**هورتی**» خاموش شده بودند، دوباره بزبان آمدند. درسال ۱۹٤۸ سینما کاملاً ملی اعلام شد. ولی بزودی بعدازصدماتی‌که ازحکومت‌استالینی«**راکوسی**»[3] برآن وارد آمد، فیلم‌های مجارستانی ازروی اجبار، زشت‌ترین قالب‌های سینمای روسیه زمان جنگ سرد را درپیش‌گرفتند. روس‌ها می‌توانستند مشاوری آگاه‌تر از **پودفکین** به بوداپست بفرستند، ولی نمونه‌های‌رایج، **الکساندرف**، **پیریف**، بهمراه **آیزنشتین**، **داوژنکو** وکارهای‌کلاسیك **پودفکین**بودکه خودباتهام فرمالیست بودن درروسیه محکوم شده بود.

سینمای مجارستان ازسال ۱۹۵۳ با ظهور نسل جدیــد، جان دوباره‌ای یافت، بخصوص با وجود فیلمسازانی نظیر «**زولتان‌فابری**»[4]، «**یانوس هرسکو**»[5]، «**کارولی‌مك**»[6]، «**گیورگی‌روز**»[7] و فیلم‌هائی نظیر «**ماجرای یك روزیکشنبه**» از «**فهیر**»[8] و «**چرخ‌وفلك**» و «**پروفسور هانیبال**» از «**فابری**».

حوادث سال ۱۹۵٦ فقط وقفه‌کوتاهی درتولید فیلم وتحول هنری سینمای مجارستان بوجود آورد.

تبدیل استودیوی فیلم‌های خبری بصورت استودیو تهیه فیلم‌های داستانی درسال ۱۹۵۷ نه‌تنها ازنظرساختن فیلم‌های بیشتر (سطح تولید بطورعمده از ۵ فیلم درسال ۱۹۵۲ به ٦ فیلم درسال ۱۹۵۳ و ۸ فیلم درسال ۱۹۵٤ و ۱۰ فیلم درسال ۱۹۵٦ و ۱٤ فیلم درسال ۱۹۵۷ رسید) بلکه ازنظر تنوع فرم وشکل بیان فیلم‌ها که نتیجه رقابت دومرکز مهم تولید فیلم بود، قابل توجه بود.

دونام مهم درسال ۱۹٦۰ درسینمای مجارستان پدید آمد. این سالی بودکه **میکلوش یانچو**[9] و **آندرا کواکس**[10]، اولین فیلم‌های داستانی خودرا کارگردانی کردند، ولی سالی‌که ظهور قطعی ومسلم نسل تازه وسینمای جدید قابل شناخت مجارستان را مشخص می‌کند، سال ۱۹٦۳ است. کارهای اصلی دراین سال: «**کانتاتا**» از «**یانچو**» بودکه درپایان سال ۱۹٦۲ پخش شد، «**مکالمه**» از«**هرسکو**»، «**جریان‌آب**» از«**ایشتوان گال**»[11] وفیلم «**مردم مشکل‌پسند**» بودکه متعاقب آن‌ها یکسال بعد، سال ۱۹٦٤ بوسیله «**کواکس**» ساخته شد. ازاین تاریخ به‌بعد است‌که ظهورنسل مهمی‌ازاستعدادهای مشخص وجدید را شاهد می‌شویم. این پدیده، دلائل تاریخی روشنی نیز دربردارد. یکی ازدلائل بنیانی‌آن، این است‌که دراواخر دهه ۱۹۵۰ که درسایرکشورها ازقبیل فرانسه، انگلستان، سواحل شرقی آمریکا وحتی شوروی، موج‌های جدید فیلمسازان جوان‌درحال ظهوربودند، حکومت مجار، متوجه رکودی درسینمای مجارستان شد. با روحیه فعال وپرشوری‌که مجارستانی‌ها داشتند بالاخره، آکادمی درام وهنرهای سینمائی، شکل تازه یافت، احیاء شد واستادان جوان درآنجا بکارگمارده شدند. تعداد استودیوهای تهیه فیلم از ژانویه سال ۱۹٦۳ به بعد به‌چهار واحد رسید وجوانان خلاق مسئول اصلی مشی آثار هنری شدند.

درکنار این دوباره سازی، استودیوی «**بلابالاش**» درحدود سال ۱۹٦۱ ساخته شد و باگروهی ازفارغ‌ـ التحصیلان جدید آکادمی، ازجمله **زابو**[12]، **گال**، **سارا**[13]، **کاردوس**[14]، **روزا**[15] و**کوزا**[16] شروع بکارکرد. استودیوی «**بلابالاش**» بخاطر آن ساخته شد کــه برقراردادهای پوسیده‌ای‌که درآن‌کارگردانان جدید مجبور می‌شدند، سال‌ها برای بدست‌آوردن فرصت کارگردانی اولین فیلمشان منتظر بمانند، غلبه‌کند. استودیوی «**بلابالاش**» امکاناتی برای جوانان بوجود آوردکه آنان استعدادهای خودرا درزمینه فیلم‌های کوتاه به‌ثبوت رسانند. و وقتی اولین آثار این کارگردانان درفستیوال‌های بین‌المللی بنمایش درآمد، بطورقاطعی، نوید ظهور نسل جدید سینمای مجارستان داده شد.

طبیعتاً، دلائل سیاسی وفلسفی نیز برای ظهور این موج جدید وجود دارد. مواجهه با تاریخ در فیلم‌هائی نظیر: «**مکالمه**»، «**بیست ساعت**» و «**سالهای بی‌تجربگی**» وبررسی عریان وصریح ازمسائل روز در «**مردم مشکل‌پسند**» و «**دیوارها**» واین احتمال‌که (همانطورکه **آندرآ کواکس** می‌گوید)، بتوان دوجناح دولت ومخالفان دولت را دریك نظام یك حزبی گرد آورد، همه‌کمك‌کرد تا نظرات عمومی ورایج بحدی ازآزادی برسدکه شوروی تابحال بآن دست نیافته بود. با این حال، با روی‌کارآمدن نظام اقتصادی جدید، آزادی بیشتری درمجارستان ایجاد شده است وبنظر میرسد، با پیش‌آمدن، جشن‌های‌بیست‌وپنجمین سالگرد استقلال ۱۹٤۵ دراین سال، این آزادی بیشتر بشود.

درکنار این وقایع، توجه و احترام فراوانی به فیلسوف مجارستانی «**گیورگی لوکاکس**»[17] شده بود. عملاً تمام فیلمسازان جوان برای او اهمیت فراوانی قائل شده و ازاو بعنوان یك منبع الهام وتأثیر یاد می‌کنند. و «**لوکاکس**» با تأکیدهایش درباره احتیاج به نوعی انتقاد صریح وشخصی، محققاً آگاه‌ترین وقابل فهم‌ترین فیلسوف مارکسیست درشرق است. با این‌که بعضی ازمنتقدین ادعای فیلمسازانی راکه «**لوکاکس**» را منبع الهام خویش معرفی‌کرده‌اند، بیشتر نوعی پرستش می‌دانند تا تأثیر واقعی، فلسفه «**لوکاکس**» تا حد بسیاری درمضمون فیلم‌های این فیلمسازان دیده میشود.

«**لوکاکس**» شخصاً سینماگران را گروه پیشرو اجتماع می‌داند. یکی ازامتیازات او (حداقل درمیان فلاسفه) این است‌که می‌تواند درباره سینما با نوعی عمق وبینش دقیق بحث‌کند. سرچشمه این بینش او تاحدی بنظر عجیب میرسد. اوکه در دوران‌گذشته، دوست نزدیك «بلابالاش» بوده، هرگز نتوانست، اعتقادات پرشور دوستش را درمورد سینما باورکند، وبهمین خاطربودکه اورا بعنوان هنرمندی، فاقد قدرت خلاقیت ترك‌کرد. تنها بعد ازترك او ومرگ «**بالاش**» بودکه گوئی ازروی احساس وفاداری به دوست ازدست رفته به مسائل‌وبحث‌های سینمائی‌کشیده شد وبه دیدگاه معتبر و با ارزش امروزه‌اش دست یافت.

***

سینمای جدید مجارستان که درطول هفت سال گذشته استحکام یافت، بسیار جدا ازسینمای‌دوره قدیمی است. دوره‌ای‌که‌کارگردانان وابسته بآن حتی«فابری» نیز بنظر نامتناسب وناجور می‌آیند. یك ویژگی مهم درآثار جدید، رهائی ازسنت‌های بیان ادبی است‌که درفیلم‌های مجارستانی، حتی ازقبل اززمان «**کوردا**» و «**کرتس**» هم دیده می‌شده است.

امروزه وقتی مجارستانی‌ها درباره «**سینمای مستقل وشخصی**» سخن می‌گویند، تمایل دارندکه اصطلاح مذکور را درطریقی جدا ازآنچه ما ازآن درك می‌کنیم بکاربرند، بطور نمونه، عقیده دارند، فیلمساز باید روی یك فیلمنامه اریژینال‌کارکند، تا به یك متن کلاسیك مجارستانی، یا یك داستان، یا نمایشنامه روی آورد. ازآنجاکه بسیاری ازفیلمسازان معاصر یکدیگر بوده وهمکاری نزدیکی بین آن‌ها وجود دارد، بحدی که نام بسیاری ازکارگردانان، درعناوین فیلم‌های دیگران، با عنوان، نویسنده وفیلمبردار دیده می‌شود، این‌کارگردانان، با علاقه واحترام متقابل با یکدیگر یگانه ومتحد شده‌اند. ازطرفی ساختمان فیلم‌هایشان دارای وحدت قابل ملاحظه‌ای است. شناختن فیلم‌های «**یانچو**» ودیدن فیلم‌های پراکنده‌ای نظیر «**ده هزار خورشید**» و «**روزهای سرد**» کــه اخیراً فرصت برخورداری ازپخش جهانی را داشته‌اند. برای‌کسانی باید یك آگاهی‌کلی ازفیلم‌ها داشته باشند تا مسیرکامل تازه این سینما را بشناسند، دیدگاه‌کاذبی ازاین سینما بدست می‌دهد.

سینمای شوروی، دردوره‌کلاسیك، درحقیقت یك سینمای سیاسی محرك وانتقادگر بود، ونتورئالیسم نوعی سینمای سیاسی انتقادی وتفسیرگر. ولی سینمای **جدید مجارستان** برای‌اولین‌بار ازفیلم بعنوان یك محیط اجتماعی ـ سیاسی استفاده می‌کند. فیلم‌ها غالباً دارای پایان بازهستند. طرد راه حل‌های قراردادی، بزرگترین عکس‌العمل این سینما درمقابل قراردادهای پوسیده سینمای سوسیالیستی‌است. تعدادیٔ ازکارگردانان‌دوست دارند، همراه با فیلم‌هایشان بسراغ مردم رفته، در بحث‌های تماشاگران راجع به‌فیلم شرکت‌کنند. این عمل ممکن‌است برای آن‌هاکه ازضرورت وتأثیر فیلم وقدرت آن درانگیختن بحث‌های عمومی ناآگاهند، بنظر امری بی‌فایده آید. «**کواکس**» مکرراً درمورد نقش فیلم بعنوان یك عامل بحث‌انگیز تأکید می‌گذارد.

فیلم‌های سینمای جدید، چندان هم مشهورنیستند. مجارستان ازنظر داشتن، سینما روندگانی‌که نمونه‌های بورژوازی فیلم‌های خوب وقشنگ را با داستان زیبا به‌فیلم‌های دیگر ترجیح میدهند، هیچ فرقی با سایر کشورها ندارد. ولی بنظر میرسدکه فیلم‌های جدید دردسترس تماشاچیانی است‌که برای‌آن‌ها ساخته میشود. فیلم دیدن قسمت عمده‌ای‌ازفعالیت روشنفکران‌این‌کشور را تشکیل میدهد. وجوانان آگاه گوئی همگی از فیلم‌های جدید حمایت وپیروی می‌کنند.

(خوانندگان موزیك پاپ مجارستان باتفاق‌آراء درمورد فیلمساز مورد علاقه‌شان به **یانچو** رأی دادند) وجود نقطه‌نظرها وهدف‌های مشترك درمیان فیلمسازان، وحدتی در سبك‌کار آن‌ها ایجاد نمی‌کند. فیلم‌های «**یانچو**» و «**زابو**» همانقدرکه فیلم‌های «**گال**» و «**کواکس**» متفاوتند، با یکدیگر اختلاف دارند. بعضی مضمون‌ها غالباً در فیلم‌ها دیده میشود. دیدگــاه «**لوکاکس**»، فیلسوف مجارستانی‌که ازتاریخ وجامعه‌که مورد الهــام تمام فیلمسازان است، از نظر دنیای سوسیالیست‌هاکه درآن فیلم «**آندره روبلوف**» بخاطر برداشت غیرچاپلوسانه‌اش اززندگی قرن پانزده به‌چهار ممنوعیت نمایش برمیخورد. یك دیدگاه انقلابی است.

بررسی تاریخ با اثر «**هرسکو**» بنام «**جریان آب**» سال ۱۹٦۳، آغاز میشود. این فیلم اولین اثری است که بطور جدی درمورد وقایع سال ۱۹۵٦ به بحث می‌نشیند. بطورکلی جنبه‌های تاریخی مختلفی‌که درآثار فیلمسازان مورد بررسی قرارگرفته، بترتیب زیر است:

۱ ـ قرن شانزدهم: شورش«**دوزا**»[18]، فیلم جدید وبدون عنوانی از «**کوزا**».

۲ ـ سال ۱۸٦۵، حمله واشغال‌مجارستان ازطرف اطریشی‌ها: «**جمع‌آوری**».

۳ ـ سال ۱۹۱۹: جمهوری: «**یکشنبه قبل ازعید پاك**».

---

3 - Rakosi. 4 - Zoltan Fabri.
5 - György Révész. 6 - Janos Herskó.
7 - Fehér. 8 - Karoly Makk.
9 - Miklos Jancso. 10 - Andras Kovacs.
11 - István Gaál. 12 - Szabó.
13 - Sára. 14 - Kardos. 15 - Rozsa.
16 - Kósa. 17 - György - Lukács.
18 - Dozsá.







بالا : پروفسور هابیبال
وسط : ماجرای یك روز یكشنبه
پائین : چرخ وفلك









اول : تاماس‌فیر
دوم : میکلوش یانچو
سوم : ایشتوان‌گال
چهارم : یانوش روزا









اول : زولتان فابری
دوم : یانوس هرسکو
سوم : کارولی مك
چهارم : گیورگی روز

٤ ـ بعدازسال ۱۹۱۹ : قوانین‌حکومت«هورتی»: **«سکوت وفریاد»** .

٥ ـ دهه ۱۹۳۰ : فعالیت‌تروریست‌های‌زیرزمینی: **«سیراکو»** .

٦ ـ ۱۹٤۲ : جنگ ـ قتل‌عام **Ujvidek** **«روزهای سرد»**

۷ ـ ۱۹٤٥ : استقلال ، اشغال مجارستان ازطرف شوروی : **«راهی بسوی وطن»** .

۸ ـ ۱۹٤۷ : دوران ، دوباره سازی: **«مواجهه»**.

۹ ـ ۱٤۹٥ : (وبعد ازآن) : از بین رفتن مالکیت‌های خصوصی زمین : **« بیست ساعت »** و **« ده هزار خورشید »** .

۱۰ ـ ۱۹٤٥ ـ دهه ۱۹٦۰ : **«پدر»** ، **«تعمید»** ، **«جریان آب»** .

۱۱ ـ ۱۹٥۰ : دوره حکومت‌استالینی«راکوسی»: **«سالهای بی‌تجربگی»** ، **«تابستان روی تپه»** .

۱۲ ـ ۱۹٥٦ : **«جریان آب»** ، **«بیست ساعت»** ، **«پدر»** ، **«دیوارها»** .

۱۳ ـ دهه ۱۹٦۰ ـ **الف** : اداره ورهبری سوسیالیست‌ها : **«مردم مشکل‌پسند»** ، **«دیوارها»** ، **«زمین ممنوع»** ، **«یك شب دیوانگی»** .

ب : انطباق اجتماعی ورشد نسل جوان : **«دوران توهمات»** ، **«جریان آب»** .

پ : موقعیت‌اجتماعی‌زنان : **«ماورای‌احساسات»** .

ت : فرهنگ عامه : **«شادی ازساعت ۷ تا ۱۰»** ، **«این جوانان»** .

ث : جوانی : **«گلوله کشنده»** .

ج : شهرودهکده : **«سلام»** ، **«ورا»** ، **«کانتاتا»** ، **«دختر»**

تصور این آخرین موضوع یعنی «شهرودهکده» ، که فکربیشترفیلمسازان را بخود معطوف‌کرده ، احتمالاً برای انگلیسی‌ها کمی مشکل است . توجه به سنت‌های زندگی روستائی ، توجه فیلمسازان بسیاری را بخود جلب‌کرده ، قسمت عمده مردم مجارستان ازطریق روستا، زندگی‌خودرامی‌گذرانند. این‌گفته‌از**«ایمرگیونگیوسی»** **"Imre-Gyöngyossy"** است‌که « هنوز مهمترین طبقه اجتماعی‌کشور ما ، دهقان‌ها هستند » . توجه و علاقه‌ای‌که بارتوك به اهمیت وضرورت فرهنگ عامه داشت ، درمیـان فیلمسازان نیز بچشم میخورد. « گیونگیوسی » **Gyöngyössy** ، اظهـار می‌دارد «بخاطر وجود یك موقعیت ویژه ، تاریخی واجتماعی ، این امکان برای ما وجود داردکه بخاطرکمك بیشتر به‌آینده «انسان جمعی» وانسانیت درمقیاس جهانی ، ازهنر قومی وبومی باستان الهام بگیریم» .

ازنظر تاریخی ، غالباً بهترین فیلم‌های مجارستان، فیلم‌هائی‌بودندکه درباره زندگی‌روستائی ساخته شده‌اند. درگزینش موضوع‌های تاریخی ، کارگردانان جوان غالباً سرزمین‌های روستائی را برای زمینه کارشان انتخاب می‌کنند . مضمون رجعت‌کننده‌ای‌که درفیلم‌های دهه ۱۹٦۰ ، دیده میشود ، درمورد افرادی است‌که با جهان جدید ومشکلات تازه زندگی معاصر شهری‌درگیر هستند وبه روستاها باز می‌گردند ، تا یا ازطریق تازه ـ کردن روح خویش ، یا ازطریق دیگر، به‌کمك فرهنگ باقیمانده اززمان‌های دور وبیگانه ، راه حل‌هائی برای مشکلات خویش‌بیابند. نمونه‌های برجسته دراین‌مضمون: **«کانتاتا»** از **«یانچو»** وفیلمی ساخته همسر «یانچو» بنام **«احساسات محدودکننده»** ، وآثار **«هرسکو»** : **«سلام»** و **«ورا»** هستند .

جدا ازمضمون‌فیلم‌ها ، این‌علاقه وتوجه به فرهنگ عامه اثرات ویژه‌ای برسبك تصویری فیلم‌ها داشته است.

کار فیلمبردارانی نظیر **«ساندور سارا»** ویا **«گیورگی ایله»**[19] درنحوه استفاده ازتضادهای سیاه‌وسفید (دیوار، مردم ، زمین وآسمان) ، دارای ویژگی‌های خاص تصویری است ، که زائیده ، زمینه‌ها ، ومنظره‌های خاص روستائی وتأثیرات بخصوصی است‌که ازمناظـر روستائی واشکال مربوط بآن درسبك فیلمبرداری این فیلمبرداران مشاهده میشود .

۲ ـ کارگردانان

الف : فیلمسازان بالای چهل سال

جدا از **«یانچو»** (متولد ۱۹۲۱) ، سه‌کارگردان سینمای جدید اکنون درسن چهل سالگی هستند. این‌ها : **«آندرآ کواکس»** ، **«یانوس هرسکو»** و **«پترباچو»**[20]، هستند .

«کواکس»، همراه با**«یانچو»**، شاید، برجسته‌ترین چهره سینمای مجارستان باشد .

«کواکس» سال‌های‌گذشته را درآکادمی بوداپست (آکادمی درام وهنرهای سینمائی) گذرانده ، که همزمان با اوج حکومت «راکوسی» بود . ودرهمین دوران بود که **«بلابالاش»** ازطرف دولت طرد شد .

«کواکس» ازسال ۱۹٥۱ تا سال ۱۹٥۷ ، درقسمت نویسندگان استودیوی هانیا ، مشغول بکار بود . می‌توان یك جنبه شرح‌حال‌گونه دربحث‌هائی‌که درفیلم «دیوار» میشود ، احساس‌کرد :

چطور می‌توان ، درموقعیت‌او ودرمقابل تغییرات وطوفان‌های پانزده سال هنوز چنان بودکه بتوان صریحاً باو نگاه‌کرد ؟

من چه هستم؟ ، غالباً این سئوال را از خود کرده‌ام .

یك بوقلمون صفت ، یا یك فرصت‌طلب؟

ازاین‌رو تردیدی نیست درفیلم‌هائی‌که **«کواکس»** ازسال ۱۹٦٤ به‌بعد ساخته ، مسئله مهم واصلی ، مشکلاتی است‌که دراطراف مسئولیت فردی وجود دارد .

بعد ازآنکه **«کواکس»** سه سال بعنوان همکار کارگردان ، با فیلمها همکاری‌داشت ، اولین‌فیلم خود ، **«باران تابستانی»** را کارگردانی‌کرد . این فیلم درباره جدائی یك زن ومرد روستائی است ودرسال ۱۹٦۰ ساخته شد . دوفیلم بعدی او توجه‌کمتری را جلب‌کرد. ولی بعد ازیکسال اقامت درپاریس ، مقارن با اوج نهضت «سینما ـ حقیقت» ، **«کواکس»** برای ساختن فیلم « مردم مشکل‌پسند » بـه‌کشورش بازگشت . او درحالیکه میکروفنی دردست داشت ، کارگردانی فیلم گزارش‌گونه‌ای را بعهده‌گرفت ، درمورد پنج مخترع **که ماشین‌های ابداعی‌آنها یاروش‌های مورد اکتشافشان،** بخاطر، کاغذبازی ومسامحه مسئولان به شکست انجامیده بود .

«کواکس» دوفیلم‌کوتاه بعد ازفیلم **«روزهای سرد»** ۱۹٦٦ ساخت‌که بازگشتی به سبك فیلم‌های‌داستانی بود . مضمون مورد علاقه **کواکس** درمورد مسئولیت دراین فیلم **«روزهای سرد»** با قدرت بسط داده شده . این فیلم ، یك یادآوری از قتل‌عام **"Ujvidek"** درسال ۱۹٤۲ است . دراین سال سربازان مجارستانی ۳۳۰۹ نفر را قتل عام‌کردند . **«کواکس»** درفیلم، واقعه را ، چهارسال بعد ازوقوع‌آن وازطریق خاطرات چهار سرباز ، می‌نگرد ، که درزندان انتظار حکم نهائی را می‌کشند .

«روزهای سرد» فیلمی بسیار سینمائی است . تصاویر خیابان‌های غم‌انگیز روستائی به‌عادی بودن مکان ومردمی‌که دراین حادثه شرکت داشتند ، تأکید می‌گذارد .

«دیوارها» ، محصول سال ۱۹٦۸ ، یك ضد فیلم است ، این اثر بیشتر یك موقعیت است تا یك داستان. عملاً هیچ حرکتی ندارد وموقعیت‌هائی‌که درابتدای فیلم ارائه داده میشود ، درطول فیلم بسط نمی‌یابد. شخصیت اصلی فیلم **«آمبرواز»** یکی ازهمان **«مردم مشکل‌پسند»** است. او یك مهندس‌است ، که ازروش‌های تولید ومحصولات کارخانه‌اش ، انتقادکرده و بخاطر اهانت به‌مقام مافوق ، دچار مشکلات انتظامی میشود. این مقام مافوق ، گرچه درحرفه خود ، آدم ، لایق است ، ازنظر روابط انسانی وعاطفی فردی بدبخت ودرمانده است . **«بنکو»** رئیس‌کارخانه‌که برماجرا بایستی نظارت‌کند، بدلائلی درپاریس‌گرفتار است . این تقریباً تمام داستان فیلم است . فیلم براساس ، بحث‌های سیاسی ـ فلسفی بین شخصیت‌ها ، ازجمله **«بنکو»** ویك مهاجر سال ۱۹٥٦ که اورا درپاریس ملاقات می‌کند، بنا شده . گفتگوها ، جمع‌وجورهستند، ولی **«کواکس»** انتظار ندارد ، بینندگان ازمکالمات فیلم ، چیزی بیشتر ازآنچه ازگفتگوهای معمولی درك می‌کنند ، بفهمند.

« من سعی‌کردم یك فیلم روشنفکرانهٔ حادثه‌ای بسازم، تا بینندگان به افکاری‌که تمایل بآن‌هانداشته ، یا جرئت مکاشفه آنها را ندارند ، جلب شوند » .

جدیدترین اثر **«کواکس»** یك‌گزارش تلویزیونی، ۹۰ دقیقه‌ای ازخوانندگان موسیقی پاپ است . نظیر فیلم **«مردم مشکل‌پسند»** ، مصاحبه‌های او با خوانندگان موسیقی ، محصلین ، وجوانان ونمایندگان نسل معترض به بورژوازی ، با موزیك پاپ همراهی شده است .

بحث‌ها ، مثل همیشه ، بحث‌های آزاد هستند. ولی لحظات همدردی وجانب‌داری **«کواکس»** درفیلم آشکار است . **« یانوس هرسکو »** کمی جوانتـر از **«کواکس»** متولد سال ۱۹۲٥ ، تنهاکارگردان قدیمی است‌که به‌سینمای جدید مجارستان راه یافته . نفوذ او درسینمای مجارستان ، ازسه جانب است . او رئیس استودیوی سوم «مافیلم» بوده وفیلم‌های‌کارگردانانی نظیر « سارا » ،**« ساندور »**[21]، **« زابو »** ، **« روزا »** ، **«کاردوس»** ، **«گیامارتی»**[22]، **«کوزا»** و **«سیمو»**[23] را تهیه‌کرده است . ازطرفی درآکادمی تدریس می‌کند وخود درسینمای مجارستان بعنوان‌کارگردان شناخته میشود . او اولین فیلم‌کوتاه خودرا درسال ۱۹٤۹، واولین فیلم بلندش را درسال ۱۹٥۳ بنام «زیرشهر» ساخته‌است . ودرسال ۱۹٥۷ با فیلم «گل‌آهنی» موفقیت قابل توجهی بدست آورد . این فیلم یك تراژدی رومانتیك ازمرحله‌های پست شهر بوداپست در دهه ۱۹۳۰ بود .

فیلم **« مکالمه »** سال ۱۹٦۳ ، اثری طویل ، پر گفتگو و بی‌شکل است ، ولی از نظر دیدگـاه دقیق تاریخی‌اش ، اولین فیلمی است‌که ، بی‌غرضانه به‌تاریخ مجارستان ازسال ۱۹٤٥ به بعد می‌پردازد . داستان فیلم ، ماجرای ملاقات ، زوجی است ، درآشفتگی روزهای آخرجنگ ، که سپس درسال ۱۹٥۰ ، بخاطر بازداشت بی‌دلیل مرد ، بجدائی می‌انجامد . کسی نمی‌داند ، چرا مرد را دستگیرکرده‌اند . این‌دو درسال ۱۹٥٦ دوباره یکدیگر را می‌بینند ، ولی این‌بار ، احساس‌ها مشترك نیست . **« سلام ورا »** ، ازنظر ساختمان ، دارای همان نقائص اصلی است . ولی فیلم درجزئیاتش جلب توجه می‌کند . مضمون فیلم دراطراف «شهرو روستا» است. داستان فیلم مربوط به یك دختر شهری است‌که تعطیلات تابستانی خودرا درروستائی می‌گذراند . وبدین ترتیب با جوانب مختلف زندگـی روستائی آشنا می‌شود.









اول : بیست ساعت
دوم : ده هزار خورشید
سوم : روزهای سرد
چهارم : تابستان روی تپه







اول : آندره کواکس
دوم : ایمره جیونجیوشی
سوم : پتر یانچو

...سته‌ترین فصل فیلم ، یك مجلس عروسی روستائی ...ست که بطورمستند ودرصحنه واقعی ، فیلمبرداری شده . ...ظر فنی ، فیلم بسیار استادانه ساخته شده . (هرسکو ...س‌های فیلمبرداری را به‌کمك شاگردانش درآکادمی ...علیم کرده) ، تمایل وعلاقه به جنبه‌های مردم‌شناسی در ...یلم بیشتر چشم‌گیر است . واحتمالاً ، خوشبختانه ، ...قصود اصلی «هرسکو» را درمورد آشکارکردن ...وانب منفی ، زندگی روستائی ومراسم مذهبی تحت - ...تماع خود قرار داده است .

«پیتر باچو» ، چهره دیگر این سینما ، درسال ۱۹۲... زاده شده ودرسال ۱۹۵۰ ازآکادمی‌فارغ‌التحصیل ...شده است . ازسال ۱۹٤۹ به نوشتن فیلمنامه پرداخت . ...آخرین وبهترین فیلمنامه او ، برای «فابری» بود . ...یلم «آخرین هدف») او نظیر «کواکس» دوره‌ای را ...به نوشتن‌فیلمنامه دراستودیوهای‌مختلف گذرانده . اولین فیلم‌های اورا بعنوان کارگردان ندیده‌ام :

«درتابستان ساده است» سال ۱۹٦۳ و «دوچرخه ...سواران عاشق» ۱۹٦٤ ، ولی دوفیلم «تابستان روی تپه» ...سال ۱۹٦۷ و «گلوله‌کشنده» هردو ازنظر فیلم‌های یك فیلمنامه‌نویس ، دارای ساختمانی سست هستند. این‌فیلم‌ها ...هرکدام بعدازآنکه به‌نقطه ختم وگشایش‌میرسند، دارای پایانی هستندکه فراتر ازویژگی‌های مضمون اصلی فیلم ...است . گوئی «باچو» جدا ازاینکـــه بطور غریزی ، فیلمنامه‌هائی روشن و دقیق می‌نویسد ، خودرا ملزم می‌داند ، نوعی «پایان آزاد» که باب طبع سینمای جدید است به‌آثارش اضافه‌کند .

«تابستان روی تپه» دوره مهمی‌ازتاریخ مجارستان را نشان میدهد . که نه‌تنها درآن ازکمپ‌های زندان ، حکومت «راکوسی» سخن رانده میشود ، بلکه این زندان‌ها ، روی پرده نشان داده میشوند . داستان‌فیلم ، درباره مرد جوانی‌است‌که ، کمپ بلااستفاده‌ای‌را به‌بهای ناچیزی خریده ، آنرا بصورت یك اردوی تعطیلات درمی‌آورد . دو مرد مسن‌تر دراین اردو ، بطور اتفاقی باهم آشنا شده وکم‌کم معلوم میشود ، این دو قبلاً هم دراین محل بوده‌اند : یکی زندانی ودیگری بعنوان فرمانده زندانیان ، این عناوین ، هردو را آزرده است .

«گلوله‌کشنده» فیلمی معمولی‌تراست . درامی است از ...مسائل جوانان‌که درآن ، دوپسر ویك دختر ، قرار خودکشی می‌گذارند ، ولی تنها یکی ازپسرها ، دست بخودکشی می‌زند ودونفر دیگر زنده می‌مانند تا با ...موقعیت وشرایط جدید ، آگاهانه‌تر ازوقتی‌که با دیده ...خصومت به جامعه می‌نگریستند ، روبرو شوند .

درشماره آینده تمام میشود

---

19 - György Illés.
20 - Bacsó.
21 - Sándor.
22 - Gyamarthy.
23 - Simo.

شرکت تعاونی سینماگران پیشرو
طرحهای سینمائی
در دست اجرای خود را
برای
سال ۱۳۵۳ و ۱۳۵۴
معرفی می کند

بن‌بست از پرویز صیاد

پنجمین از داریوش مهرجوئی

پیانو از منوچهر انور

جن‌زدگان از ناصر تقوائی

زخمی‌ها از مسعود کیمیائی

زینب از هژیر داریوش

سالگرد از علی حاتمی

طلحك و دیگران از بهرام بیضائی

طوطی از زکریا هاشمی

قرنطینه از سهراب شهید ثالث

فیلمهای آماده نمایشی که تعاونی کانون در تولید آنها شرکت داشته است:

دایره مینا کار تازه داریوش مهرجوئی

طبیعت بیجان کار تازه سهراب شهید ثالث